موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

5

المجلد الخامس

الرومانسية

تحرير: مارشال براون

ترجمة: إبراهيم فتحى

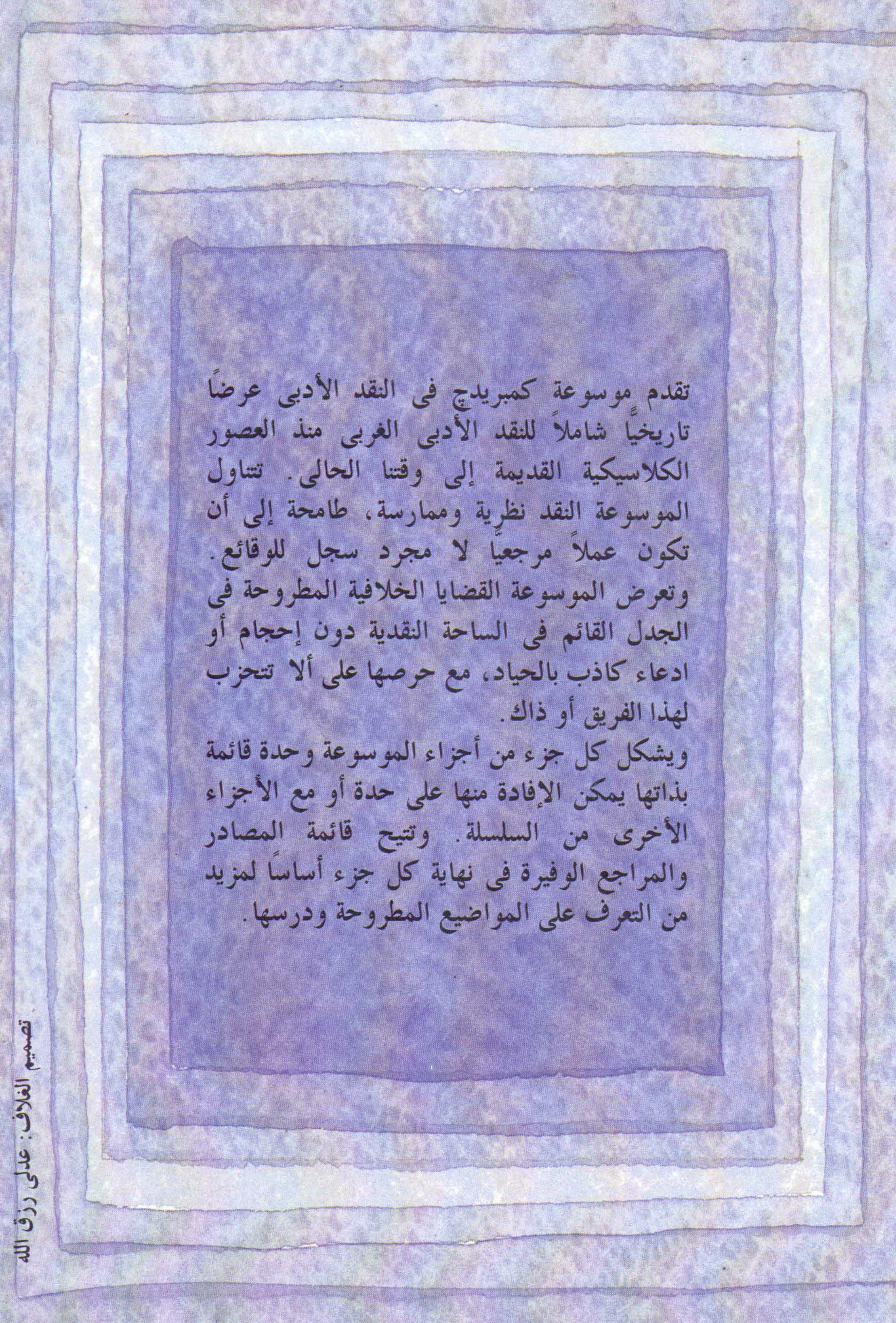
لميس النقاش

مراجعة وتقديم: إبراهيم فتحى

المشرف العام: جابر عصفور

1730





تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعيا لا مجرد سجل للوقائع. وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على ألا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

تصميم الغلاف: عدلى رزق الله

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

المجلد الخامس

الـرومانسية

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 1730
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (المجلد الخامس): الرومانسية
- مارشال براون
- إبراهيم فتحى، ولميس النقاش
- إبراهيم فتحى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
The Cambridge History of Literary Criticism-
Volume 5: Romanticism
Edited by: Marshall Brown

First published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

المجلد الخامس

الرومانسية

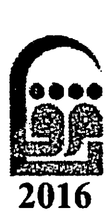
تحرير: مارشال براون

ترجمة: إبراهيم فتحى

لميس النقاش

مراجعة وتقديم: إبراهيم فتحى

المشرف العام: جابر عصفور



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (مج٥) الرومانسية،
تحرير: مارشال براون؛ ترجمة: إبراهيم فتحى، لميس
النقاش؛ مراجعة وتقديم: إبراهيم فتحى.
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
٧٠٨ ص ، ٢٤ سم
١ – الأدب – تاريخ ونقد
(أ) براون، مارشال (محرر)
(ب) فتحى، إبراهيم (مترجم)
(جـ) النقاش، لميس (مترجم مشارك)
(د) فتحى، إبراهيم (مراجع ومقدم)
(هـ) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع ٧٨٩٩ / ٢٠١٦
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978- 977-92-0611-0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم المراجع

الأوجه المتعددة للرومانسيات

لا يحظى مصطلح الرومانسية بترحيب يذكر فى حاضر النقد الأدبى على المستوى العالمى. ويردد الكثير من النقاد المعاصرين أصداء هجوم إليوت ومدرسة النقد الجديد "الآفلة" على نظرية التعبير الرومانسية. فلم يعد للشاعر شخصية يعبر عنها، بل أمامه وسيط خاص ولديه حرفة لغوية لكى تتجمع الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة. فعلى العكس من الرومانسية تذهب النزعة اللاشخصية فى الشعر إلى أن انطباعات وتجارب مهمة للإنسان قد لا تأخذ أى مكان فى قصيدة ما، بالإضافة إلى أن تلك الانطباعات والتجارب التى تصير مهمة فى الشعر، قد يمكن إهمال دورها تمامًا لدى الإنسان الشاعر وشخصيته، كما أن الشعور أو العاطفة أو الرؤية الناجمة عن القصيدة تختلف كلها عن نظائرها فى ذهن الشاعر أو بيانات سيرته الذاتية، فلم يعد الشعر كما كان عند الرومانسية تعبيرًا خياليًّا عن عاطفة ذاتية مشبوبة.

وعند بعض النقاد الذين يرون ذلك، يعود مصطلح الرومانسية ليعنى تعبيرًا ازدرائيًّا، وإن يكن لأسباب مختلفة كما كان حتى منتصف القرن السابع عشر. لقد كان يضم تحت جناحيه كل ما هو غير واقعى، أو ما كان مسرفًا فى نزعته العاطفية أو الخيالية مبتعدًا عن المعقولية الطبيعية؛ لكى يروق لأوسع جمهور من الشباب والنساء. وفى الحقيقة لقد مر تاريخ المصطلح كما يمر تعريفه الحاضر فى التاريخ الأدبى ومدارسه المختلفة، بتعقيدات واختلافات شتى تجعله بعيدًا عن البساطة الظاهرية. والكتاب الحالى يناقش الرومانسية من جميع أوجهها؛ فالكلمة مشتقة لغويًّا من الإشارة إلى نوع "الرومانس" القديم، وهو سرد كان بالشعر ثم سمح أن يكون نثرًا، ولا يعتمد على وقائع تاريخية بل يوغل فى الخيال بالكامل. وحكاياته تدور حول

مغامرات تتصف ببطولات الفروسية أو بجسارة فى سبيل حب يتسم بالطهر والنبل والشهامة. ولغة هذا السرد لم تكن اللغة اللاتينية الرسمية بل كانت إحدى اللغات المحلية المشتقة منها (الإيطالية أو الفرنسية أو الإسبانية...) وهى لغات محكية تسميها لاتينية العصر الوسيط الألسنة الرومانسية Romanices. وكانت أعمال الرومانس هذه ترويحية، تأخذ متلقيها بعيدًا عن اليومى والمألوف، (وأبرز أمثلتها فى عصر النهضة رومانسات أريوستو Ariosto وتاسو Tasso)

وبطبيعة الحال كان أعظم ازدراء تعرضت له تلك الرومانسات بما فيها من عناصر متناثرة قائمة على الخيال (الوهمى) والعواطف الجامحة الهوجاء، قد حدث فى عصر أُطلق عليه عصر سيادة العقل والحقيقة، أو عصر الكلاسيكية المحدثة. فقد أمست الرومانسية ومشتقاتها تعنى ما هو خرافى باطل المعنى مبهم الطنين أو ما هو طفلى طائش.

ولكن الحال تغير مع أفول الكلاسيكية الجديدة، بأسلوبها الفخم الذى يدعى المحافظة على قواعد جمالية أزلية تتصف بالطابع الشكلى، ولا تخاطب إلا نخبة ضئيلة العدد. وكان اضمحلال سيطرة الكلاسيكية الجديدة متمشيًا مع بروز طبقة جديدة وسطى (بورجوازية) وتعاظم دورها، ودور جمهورها الواسع نسبيًا من القراء المشترين للأعمال الأدبية فى إضعاف سيطرة رعاة الأدب المنتمين إلى الطبقة الأرستقراطية، وكان المناخ العقلى ملائمًا للتحرر من الالتزامات والقيود التقليدية، وبعث الحياة فى المبدأ الدينامى الطليق: "دعْه يعمل، دعْه يمر"، وإضعاف المبدأ السكونى النمطى. ويرجع بعض الدارسين تعاظم ذاتية الشعراء والكتاب فى منتصف القرن الثامن عشر إلى اعتمادهم المباشر على سوق الكتب وتنافسهم فيما بينهم؛ فلم تعد الطبقة الوسطى ككل تسعى كما كانت من قبل إلى استعارة نظرة الطبقة الأعلى ووسائلها فى جميع المجالات؛ فقد بلغت من الثراء والقوة والوعى درجة تتيح لها أن تخلق عالمها ورؤيتها وأدبها فى مواجهة القوى المحافظة وقيودها. كما وجدت

الحساسية الوجدانية وأسلوبها الجديد، جمهورَها الملائم الجديد كما يدلل أرنولد هاوزر صاحب النزعة الفردية. إن مبدأ المنافسة الحرة وحق الابتكار الشخصى فى مجال الاقتصاد يوازى فى المجال الأدبى نزوع المبدع إلى التعبير عن مشاعره الذاتية. ولكن هذا التوازى ليس مجرد انعكاس، أو معلولاً لعلة من مجال الاقتصاد؛ فقد كانت ذاتية الكتاب والشعراء فى ذلك الوقت تحتج على آلية اقتصاد السوق، وعلى طبيعته التى تحول البشر إلى سلع، وعلى نزعة النفعية الجشعة التى تخضع كل المستويات الإنسانية لحساباتها الهادفة إلى الربح، وعلى إيقاعه السريع المضطرب لتحقيق ذلك.

وهناك مصطلح الرومانسية المسبقة الذى قد يشير إلى عدد من البدايات الأدبية الفردية التى ترفض الكلاسيكية المحدثة (كما تقول ليليان ر. فرست Lillian R.Furst – الرومانسية – موسوعة المصطلح النقدى. ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) بما تمثله من قواعد بليدة وأناقة سطحية نمطية. وتفتقر هذه الرومانسية المسبقة إلى منهج كلىٍّ يناوئ المنهج القديم ونظامه الفكرى، فهى تتصف بالعرَضية والتشتت بين أفراد البدايات، دون تكوين جهد مشترك منسجم. ففيما بين عامى ١٧٤٠ – ١٧٨٠ تتمثل الرومانسية المسبقة فى أعمال روسو (أيلويز الجديدة) وبريفوست (مانون ليسكو) وجوته الشاب (آلام فرتر). وهناك كذلك الأمثلة الإنجليزية الأكثر عددًا عند ريتشاردسون (باميلا وكلاريسا هارلو) وجولد سميث (أسقف ويكفيلد) وستيرن (رحلة عاطفية). وترى ليليان فرست أن هناك بعض العناصر المشتركة فى الأعمال المتباينة؛ وهى توكيد ما هو طبيعى ضد ما هو عقلانى، وتوكيد التلقائى ليأخذ مكان المحسوب، والحرية لتكون بديلاً عن الخضوع لنسق، وهى حرية أدت بدلا من العناصر المشتركة إلى تنوع محير. فهل يؤدى ذلك كما ذهبت الباحثة ليليان فرست إلى اعتبار الرومانسية المسبقة عصر الحساسية مقابل عصر العقل؛ أى سمات مشتركة لعصر يسبق عصر الرومانسية؟ ربما لم يكن إزاء عصر يتصف بماهية أو جوهر متجانس موحد، بل أمام مجرد شبه عائلى، وهو اشتراك فى بعض الصفات

العامة، واختلاف فى بعضها الآخر دون تماثل، كما هو الحال مع أفراد العائلة الواحدة المتميزين، رغم التشابه فى بعض الملامح فحسب (مصطلح التشابه العائلى لا التماثل الجوهرى كما قدمه لودفيج فتجنشتاين فى الفلسفة). وتلك الحساسية أو استدارة القلب الحساس إلى الداخل، ليتأمل ذاته فيشعر بحزنه ويتفجع على مصير الإنسان، لا تنتمى إلى مسارات ثقافية شاملة، بل إلى حياة الفرد الإنسانى وهو يبحث عن ذاته بإحساس حر فطرى بالطبيعة، كما يبحث عن تكيفه مع قيود العالم. وهذه الفاعلية لابد أن تنهض أمامها العقبات؛ فالحياة الفردية بطبيعتها مع مرور الزمان تعانى من إحباطات السعادة وعدم إشباع الرغبات. وذلك ليس سقمًا أو وهنًا خاصًا بفترة أو عصر معين، بل يتعلق بالوضع البشرى ومصير كل فرد إنسانى فى طريقه الحتمى من المهد إلى اللحد، من الإشراق إلى الغروب. وتضيف الباحثة إلى بعض ملامح الرومانسية المسبقة انتقال التعبير عن الطبيعة والمجتمع البدائى البسيط من نظرة ميكانيكية إلى نظرة عضوية. فماذا بقى للرومانسية دون أن تكون مسبقة؟ حقًا إنها ترى أن الرومانسية المسبقة تميل إلى توكيد الصفات الطبيعية والتلقائية والبدائية والنظرة العضوية، ولكن ما يميزها عن الرومانسية الناضجة إن صح التعبير هو أن الخيال لم يصل فيها إلى المقدمة (حتى وجود العالم وشكله يعتمدان كل الاعتماد على نظرة الخيال الفردى كما يذهب فخته).

وقد اتجه بعض الباحثين إلى محاولة تبرير ذائقة خاصة لهذا التعبير المتميز، تواجه المعايير والقواعد الكلاسيكية الجديدة، أو تواجه التقاليد السائدة دون بروز مواجهة محددة دقيقة بين الرومانسية والكلاسيكية الجديدة، وكان معتادًا فى القرن الثامن عشر القول بتقابل أقدم يرجع إلى القرن السابع عشر، فى المدة ما بين ١٦٨٧ – ١٧١٦ هو التقابل بين القدامى والمحدثين. فقد بدأ وعى جديد فى البروز، وعى يكاد يكون قوميًا ينادى بنهضة الآداب المحلية المكتوبة بلغاتها الرومانسية (الإيطالية والفرنسية والأسبانية) وتفوقها على الآداب المقيدة بمحاكاة اليونان والرومان.

قراءة رينيه ويليك لتاريخ مصطلح الرومانسية:

وقد يرجع تفوق المحدثين إلى تخلصهم من الوثنية وإيمانهم بالنور المسيحى وسيرهم فى طريق التقدم العلمى والفكرى. وقد صاحب ذلك – نتيجة للعوامل الاجتماعية – تحررُ الفرد من القيود الإقطاعية، وإمكان التعبير باستفاضة عن الذاتية عند المعاصرين، وهو ما لا تتسع له معايير القدامى إلا بتكلف واصطناع. وبعد أن ساد التقابل بين القدامى والمحدثين تفرع عنه تقابل بين الأدب الرفيع مصطنع القواعد والموجه إلى الخاصة قليلة العدد، والأدب التلقائى الطبيعى الشعبى: تقابل شعر شكسبير المتحرر من القواعد، وشعر التراجيديا الفرنسية. ودخل هذا الاستعمال لتعبير الرومانسى بقوميته وتحرره وشعبيته إلى ألمانيا، ليشير إلى أسلوب ومشاعر وشخصيات وأشعار يطلق عليها جميعًا نعت الرومانسية. وبذلك اتسع الاستعمال ليشمل شكسبير وسرفانتس وكالديرون (*Dictionary of the History of Ideas.* *Vol . IV. p.188)* (قاموس تاريخ الأفكار) وكان هذا النعت يعنى كل الأدب المكتوب خارج التقليد الموروث من العصر الكلاسيكى القديم.

وذلك التصور العريض ظل دون إنضاج دقيق للتضاد بين الكلاسيكى والرومانسى واعتمد على ملامح عائلية متفرقة فحسب. وجاء فريدريك شيللر (١٧٥٩ – ١٨٠٥)، ليقدم تمييزًا بين الشعر الساذج والعاطفى فى مقال شهير له. وقد ارتكزت حجته على أن عصور الشعر وأنماطه تعتمد على اختلاف العلاقات بين الطبيعة والحرية. ففى العصر الأركادى (المثالى اليونانى) كانت الطبيعة والحرية فى انسجام بدائى، وكان الناس يسلكون سلوكًا أخلاقيًا (ما أقل ما كان يعرفه شيللر عن أخلاقيات مجتمع العبودية والشذوذ الجنسى الذى يحتقر المرأة فى أثينا) بواسطة غريزة لا شعورية، لذلك كان الشعر ساذجًا (فطريًا؟). أما الشعر الحديث فإنه يعانى من إحساس بصراع بين الطبيعة والحرية، بين الواقعى والمثالى، ويعمل على مصالحة

توفق بينهما؛ لذلك يكون الشعر عاطفيًا. أمَّا حينما يجىء العصر الفردوسى (***Elysian age***) "القادم"، عندما يتم استعادة الانسجام سيكون الشعر الحديث ساذجًا وعاطفيًا فى الوقت نفسه. وشيللر يستعمل الساذج والعاطفى بطريقة تختلف عن الاستعمال الشائع الآن؛ فمعنى الساذج عنده يقترب من المباشر دون وسيط (الفطرى) ومعنى العاطفى عنده يقترب من المتأمل لذاته لكى يعود إلى طبيعته.

(*Art in Theory 1648 – 1815. An Anthology of Changing Ideas,* Edited by Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, Black well Bubishers pp. 804-812)

وقد يظهر مقال شيللر كأنه يكرر موضوعات معركة القدامي والمحدثين الفرنسية، بيد أن الكلاسيكية الألمانية تميزت عن كلاسيكية فرنسا القرن السابع عشر بتوجهها نحو رؤية مثالية لليونان القديمة بدلاً من روما، وترى فى اليونان فكرة التآلف (الانسجام) المثالى والبساطة قبل انقسامات العصر الحديث، وبعد ذلك كانت قيم روما الجمهورية تستدعى لتدعيم قيم فرنسا بعد الثورة، ولم يستمر التمسك بقيم اليونان القديمة المثالية المتخيلة إلا كتحد للمجتمع الحديث، مجتمع السوق والربح. وعلى الرغم من أن تمييز شيللر بين الساذج والعاطفى يبدأ كتعارض بين مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، فإن مقاله يوحى بالتعرف على هاتين المقولتين باعتبارهما تنتميان إلى نمطين سيكولوجيين مختلفين. ويعتقد شيللر أنه قد التقى فى جوته بالشاعر الساذج للعصر الحديث، الموهوب بقدرة حدسية على استيعاب الوحدة الأساسية تحت أى انقسامات وصراعات. كما أن شيللر على العكس من ذلك رأى فى نفسه شاعرًا عاطفيًا راسخًا مرغمًا على قطع مسار الفلسفة والتفكير لكى يعود إلى الطبيعة والفن. فالفن الحديث عند شيللر هو سعى نحو تركيب مثالى من الذهن والشعور، وذلك أمر فى طبيعته ذاتها غير قابل للتحقق، ولكنه شىء أعلى مما كان فى السابق كاملاً ساذجًا (فطريًا) ولا سبيل إلى استرجاعه. فالانسجام بين الإنسان والطبيعة كان قد وجد رموزه الملائمة فى الأساطير الوثنية اليونانية، فعندما كانت

الطبيعة سوية محكمة داخل الإنسان استطاع النظر إليها خارجه ببساطة ودون تلاعب. ولكن فى العصر الحديث بعد أن صارت الطبيعة داخل الإنسان لا تعمل بالطريقة السوية صار ينظر إلى الطبيعة خارجه عبر إسقاطات حنين تغرس فيها وميضًا من شخصيته الملتاعة المشتاقة. فالفرد فى مجتمع السوق الحديث يمتلئ بمشاعر الوحدة المغتربة الغارقة فى العزلة داخل تقسيم العمل، منحصرًا فى دائرة ضيقة خاصة، عاجزًا عن تحقيق إمكاناته المقموعة بمقدار عجزه عن التواصل والتضامن مع الآخرين؛ ولذلك يواجه الأدب المعاصر مشكلة الذات التى تحس بأنها تكاد تفقد الصلة بواقعها فى كون يبدو غريبًا معاديًا، لتنسحب إلى مجاهلها الداخلية التى لا تمتلك نموذجًا لوحدتها. وهكذا يصير فقدان الإشباع والتوق الدائم الذى يصاحبه هو المجاز غير المحكم لبدايات أدب المحدثين. وهنا لم يعد تعبير الرومانسى ازدرائيًا كما كان؛ فقد اكتسب فى القرن الثامن عشر أرضًا رحبة وأصبح صفة تبجيلية لأدب المحدثين.

عودة إلى رينيه ويليك

ردد فريدريك شليجل فى ألمانيا أصداء أفكار شيللر فى التضاد بين نمطين من الشعر وإن تكن ملتبسة مثيرة للجدل. وإن يكن هذا التضاد عند شيللر ليس مطابقًا كل التطابق للتضاد عند فريدريك شليجل (١٧٥٩ – ١٨٠٥) منظر الرومانسية وشقيقه أوجست شليجل ١٧٦٧ – ١٨٤٥ المنظر الآخر لها، الذى كان أول من صاغ التضاد الشهير بين الكلاسيكى والرومانسى، باعتباره التضاد بين شعر العصر القديم والشعر الحديث. أما فريدريك شليجل فهو أول من رسخ مصطلح رومانسى فى السياقات الأدبية، فما هو رومانسى عنده يصور مسألة عاطفية فى شكل متخيل. وقد ربط أوجست شليجل الرومانسى مع التقدمى والمسيحى، ورسم تاريخًا للأدب الرومانسى يبدأ بمناقشة أساطير معينة من العصور الوسطى وينتهى بمراجعة نقدية

لشعر عصر النهضة الإيطالى عند دانتى وبترارك وبوكاشيو الذين يصفهم بأنهم مؤسسو الأدب الرومانسى الحديث. ويعرف أوجست شليجل جيدًا أن هؤلاء الثلاثة يعجبون صراحة بأشعار العصر الكلاسيكى ولكنه يدلل على أن الشكل والتعبير عندهم مختلفان بالكامل عن نظيريهما فى العصر الكلاسيكى؛ فهم لم يحلموا مجرد حلم بالاحتفاظ بأشكال العصر الأقدم فى البنية والتأليف، والتفرقة الجازمة بين الرومانسى والكلاسيكى فى وضوحهما الدقيق عند أوجست شليجل رائد هذا التضاد – كما يقول رينيه ويليك René Wellek المشارك فى قاموس تاريخ الأفكار (مصدر سابق) مرتبطة بأنواع أخرى من التضاد؛ أبرزها التضاد بين العضوى والميكانيكى (العضوى الحى وحدته الداخلية بين أعضائه أساسية، مقابل التجميع الخارجى للأجزاء، والفرق بين الإبداعية المنتجة الحيوية والموهبة الميكانيكية للإضافات، وبين الوحدة العضوية حيث لا ينفصل الشكل عن المضمون، ولا يتحدد أحدهما باستقلال عن الآخر، وحيث توجد القوة التوحيدية بين أعضاء لا حياة لها باستقلال عن الكل الموحد وافتقار تلك القوة التوحيدية).

وكذلك التضاد بين فنان المنظر البصرى بانفساحه Picturesque والقادر على التجسيم النحتى Plastic. وهنا توضع الدراما الرومانسية عند شكسبير وكالديرون، شعر الرغبة اللامتناهية، فى تضاد مع شعر الاكتمال المتناهى.

وقد انتشر هذا المعنى الفضفاض لمصطلح الرومانسية، وانتشرت كتابات أوجست شليجل خارج ألمانيا، سواء فى العالم اللاتينى أو فى إنجلترا والولايات المتحدة. وكان دور التوسط فى انتشاره ونقله خارج ألمانيا راجعًا إلى مدام دى ستايل فى كتابها "عن ألمانيا" (نشر الكتاب عن ألمانيا فى لندن فى أكتوبر ١٨١٣ ، وأعيد نشره فى باريس فى مايو ١٨١٤). وقد عرضت مدام دى ستايل للتضاد بين الرومانسى والكلاسيكى، معتمدة على أوجست شليجل فى الفصل الحادى عشر؛ فهناك التوازى بين الرومانسى والفنان البصرى من جهة، والكلاسيكى والنحتى من جهة أخرى، والتضاد بين الدراما الحديثة (دراما

الشخصية) ودراما الحدث اليونانية، والتضاد بين شعر العناية الإلهية الحديث وشعر القدر القديم، وبين شعر التقدم وشعر الكمال. وفى فرنسا كانت الهرطقة الرومانسية على حد تعبير الأكاديمية الفرنسية تتحول إلى شعار معركة معارضة لمثل الكلاسيكية الجديدة، وبعد أن كانت حتى عام ١٨١٦ لا تعرف فرنسيًّا يسمى نفسه رومانسيًّا، كما ظل مصطلح الرومانسية معروفًا كمرادف للقافية الرديئة والغنائية الفارغة مع رومانسية مواقع جبال الألب. ويبدو أن ستندال كان أول فرنسى يعلن عن نفسه بأنه رومانسى، ففى ١٨١٨ أعلن عن نفسه بأنه رومانسى عنيف Furieux ، وفسر ذلك بأنه مؤيد لشكسبير ضد راسين وللورد بايرون ضد بوالو (*Correspondance, 14 April 1818*) وفى الطبعة الثانية من كتابه راسين وشكسبير ١٨٢٥ ، تنازل ستندال نفسه عن الصياغة القديمة للمصطلح Romanticisme لصالح الصياغة الجديدة Romantisme التى ستصبح شائعة. وبعد مقدمة هيجو لمسرحية كرومويل ١٨٢٧ ومسرحية هيرنانى ١٨٣٠ نشأت حركة رومانسية فرنسية ضمت أعلامًا مثل لامارتين ودى فينى وميريميه وموسيه ونرفال، ودخل هيجو الأكاديمية عام ١٨٤١.

ولكن الأمر مع المصطلح كان مختلفًا فى إنجلترا فلم يكن هناك إصرار على تضاد الكلاسيكى والرومانسى، كما لم يكن هناك وعى بأن الأدب الجديد الذى افتتحته القصائد الحكائية الغنائية *Lyrical Ballads* لوردزورث، يمكن أن يسمى رومانسيًّا كما سيطلق عليه بعد عقود من النقد. ولم يحدث التمييز بين الكلاسيكى والرومانسى أول مرة – كما يواصل قاموس تاريخ الأفكار المجلد الرابع بقلم رينيه ويليك – إلا فى محاضرات كوليردج الملقاة عام ١٨١١، وهو تمييز مستمد بوضوح من أوجست شليجل؛ لأنه مرتبط بالتمييز بين الميكانيكى والعضوى والنحتى والتصويرى، ولم يتعرف أى واحد من الشعراء أو الكتاب الإنجليز على نفسه كرومانسى، أو يتعرف على دلالة التمييز بين كلاسيكى ورومانسى فى زمانه وبلده. ولم يطبق كوليردج ولا هازليت اللذان استخدما محاضرات شليجل التسمية. كما

اعتبر بايرون التمييز كلاسيكى/ رومانسى جدالاً يخص القارة الأوروبية، ولم يع بايرون أنه ينتمى إلى الرومانسيين، كما لم يحدث تطبيق مصطلح "رومانسى" على الأدب الإنجليزى فى مطلع القرن التاسع عشر إلا بعد ذلك بكثير، وظلت مشتقات المصطلح تطبق فى إنجلترا على الأدب الأوروبى باعتبارها تتعلق بظواهر خاصة بالقارة. وكان كثير من النقاد الإنجليز يرون أن المدرستين الكلاسيكية والرومانسية تلتقيان ولا تتصارعان، ويعتبر بايرون وشيللى فى الوقت نفسه كلاسيكيين ورومانسيين، بل إن دبليو بيجهوت W.Bagehot فى استعماله لمصطلحى كلاسيكى ورومانسى، لا يجعلهما يرتبطان بمراحل محددة من الأدب الإنجليزى؛ فهو يتكلم عن مخيلة شيللى الكلاسيكية، وفى ١٨٦٤ قابل بين وردزورث الذى يعتبره كلاسيكيًا وتنيسون الرومانسى. وهناك أمثلة أخرى كثيرة على افتقاد التحديد فى التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى فى بلاد مختلفة، وعلى استعمال المصطلحين وخاصة المصطلح الرومانسى بمعان متناقضة. ولكن السائد بعد زمن غياب سوء الفهم حول معنى الرومانسية كدلالة جديدة للشعر والكتابة فى تضاد مع شعر وكتابة الكلاسيكية الجديدة، وتستمد إلهامها ونماذجها من المجتمع العضوى والحياة المشتركة للعصر الوسيط واستمرارهما فى عصر النهضة بالرجوع إلى صيغ أوجست شليجل كما روجتها مدام دى ستايل. وعلى الجملة كان التخصص الأكاديمى متعاطفًا مع النظرة العامة للرومانسيين، إلى أن جاء رد الفعل ضد الرومانسية الذى اعتبرها انقطاعًا يؤسف له عن تقليد إنسانى عظيم. وفى تلك الأثناء تعرض التصور السائد لوحدة واتساق الرومانسية لفحص نقدى كان أبرزه ما جاء فى ورقة أ. و. لفجوى A.O.Lovejoy "حول تمييز الرومانسيات" On the Discriminateion of Romanticisms" (١٩٢٤). وقد جاء فيها أن كلمة "رومانسى" صارت تعنى أشياء بلغت من الكثرة قدرًا جعلها لا تعنى بذاتها شيئًا على الإطلاق، بحيث كفت عن أداء وظيفة علامة لغوية. واقترح لفجوى علاج هذه الفضيحة فى التاريخ الأدبى

والنقد الأدبى بواسطة إيضاح أن رومانسية بلد ما قد يكون لها القليل المشترك مع رومانسية بلد آخر. فهناك فى الحقيقة كثرة من الرومانسيات. وفى الإمكان وجود كثرة من مركبات فكر متميزة للرومانسية تجمع وحداتها المنفصلة لتحدد خصائص رومانسيات متباينة. ويواصل لفجوى تأكيده أن الأفكار نفسها المنتسبة إلى الرومانسية كانت فى قسم كبير منها متغايرة ومستقلة منطقيًّا بعضها عن بعض، بل كانت متناقضة جوهريًّا فيما بينها وفى تضمناتها. وكانت أمثلة لفجوى المستمدة من جوزيف وارتون وفريدريك شليجل ورينيه دى شاتوبريان تكشف عن تفاوتات ضخمة فى وجهات نظر الرومانسيين إلى الطبيعة والسياسة والخيال والذهن فى البلاد الأوروبية الثلاثة الأساسية إنجلترا وألمانيا وفرنسا. وكان تفتيت لفجوى الاسمى النزعة لمفهوم الرومانسية (نزعة اعتبار المعنى الكلى قائمًا فى ذهن الفرد ولا مقابل له فى الخارج من حيث طبيعته) قد تلقى دفعة أكبر إلى الأمام بواسطة باحثين فى إنجلترا والولايات المتحدة. وبلغ الأمر بآر. إس. كرين R.S. Crane أن اعترض على ما أطلق عليه وجهة نظر تبسيطية، تقول بصراع بين الرومانسية والكلاسيكية فى القرن الثامن عشر الإنجليزى، وذهب بعيدًا إلى درجة الكلام عن حكايات الجان حول الصراع بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية (قاموس تاريخ الأفكار، المجلد الرابع، سابق الذكر ص ١٩٥) وتتباين التواريخ الأدبية فى عرضها لمصطلح الرومانسية؛ فبعضها يسقطه من أدب القرن الثامن عشر الإنجليزى، وبعضها يعممه تعميمًا قسريًّا كسرير بروكراست ليتمدد عليه الأدب الإنحليزى فى ذلك الزمان. لذلك بذلت بعد ذلك محاولات جديدة لإعادة تعريف الرومانسية ومناقشة وحدتها على النطاق الأوروبى. وامتد النقاش حتى شمل الرومانسية المسبقة، إن عصرًا جديدًا حديثًا قد بزغ، وكان يجرى إعداد متطلباته فى جميع المجالات الفكرية والفنية، ويمكن تتبع هذا الإعداد تحت أى اسم يطلق عليه، وتبيان أن آراء متماثلة (أو متشابهة جزئيًّا؟) حول الطبيعة والخيال والرمز والأسطورة تخللت معظم الأدب الأوروبى، وأن هذه الآراء ذات اتساق

يمكن أن يكون فى بعض الأحيان عميقًا، وذات تضمنات يمكن أيضًا أن تكون متبادلة. وفى مواجهة النزعة الاسمية التفتيتية للفجوى دلل نقاد آخرون أشهرهم رينيه ويليك ونورثروب فراى Northrop Frye على أن الرومانسية ليست جوهرًا فكريًا بل هى مركز جاذبية تاريخى يقع فى مكان ما حول الفترة من ١٧٩٠ – ١٨٣٠ (فراى)، واتهما لفجوى بمحاولة كسر هذه الصفة التاريخية المميزة إلى أجزائها المكونة، وبمحاولة الإصرار على ظهور فترة رومانسية أو طابع رومانسى حيثما وجد أى من هذه الأجزاء المكونة. وهما يسميان هذا الموقف من جانب لفجوى بالوقوع فى مغالطة التشخيص اللازمنى للرومانسية، التى يريانها هادمة للهوية الواقعية للفترة الرومانسية التاريخية. (*Modern Critical Terms,* Edited By Roger Fowler pp.209-211) وحاولا بعد ذلك تعريف الحدث الرومانسى انطلاقًا من سياق نقد أدبى أكثر تحديدًا. فعلى حين يرى لفجوى الرومانسية باعتبارها مصطلحًا عامًا لنطاق من أفكار متصلة مترابطة: شعرية وفلسفية واجتماعية، فإنهما يضعان تركيزًا أكبر على الصور المميزة التى تجوس خلال الخيال الرومانسى. فالسمة المميزة المركزية للنمط الرومانسى هى البحث عن مصالحة بين الرؤية الداخلية والتجربة الخارجية، معبرًا عنها من خلال قوة إبداعية أكبر تتضمنهما (فراى)، فهذا الخيال التركيبى الذى يؤدى هذه المصالحة والرؤية التى ينتجها للحياة يقتربان من الإحساس باستمرار الإنسان والطبيعة وحضور الله (ويليك). وكانت السمة المركزية لمحاولات التعريف بكينونة رومانسية هى تطور النظريات الرومانسية عن الخيال. وقد قدم إم. إتش أبرامز M. H. Abrams عرضًا لا يستغنى عنه لأصل وتطور النظريات الرومانسية عن الإدراك الحسى والخيال فى كتابه الشهير "المرآة والمصباح"، بدلاً من المحاكاة للخارج (المرآة) هناك التعبير الذاتى المتدفق فى شكل متخيل (المصباح).

أبرامز والتضاد بين الكلاسيكى الجديد والرومانسى:

وهو يعتبر فى معجمه للمصطلحات الأدبية *A Glossary of literary Terms* أن المسألة تتعلق بفترات أدبية، فالفترة الرومانسية تمتد من نشوب الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، أو على التبادل من نشر القصائد الحكائية الغنائية *Lyrical Ballads* لوردزورث فى ١٧٩٨ خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر. وتمتد فى أمريكا من ١٨٣٠ – ١٨٦٥ وهى فترة إمرسون Emerson وثورو Thoreau، وبو Poe ، وملفيل Melville ، وهوثورن Hawthorne. وهناك فترات مماثلة فى الآداب الألمانية والفرنسية. وهو ينتقد المؤرخين الذين حاولوا أن يعرفوا الرومانسية كما لو كان المصطلح يشير إلى ماهية مفردة مقتسمة مشتركة بدرجات متفاوتة بين كل الكتابات الأساسية لعصر ما، ويذهب إلى أن مسار الأحداث الأدبية لم يشكل نفسه حول مثل هذه الكيانات التبسيطية؛ كما أن التعريفات المتعددة والمتصارعة للرومانسية إما أن تكون غامضة مبهمة تفتقر إلى المعنى المحدد، أو تكون ضيقة النوعية المحددة بحيث تكون قاصرة عن الانطباق على النطاق الواسع أو التنوع الضخم للوقائع الأدبية. ويصل أبرامز إلى أن الموقف الأكثر فائدة هو تحديد عدد من السمات البارزة للنظرية والممارسة الأدبيتين المشتركة بين عدد من الكتاب المهمين للفترة الرومانسية فى كل بلد من البلاد. وتلك السمات هى الجوانب المتميزة من الأغراض والإنجازات الرومانسية عند أشد الكتاب بروزًا وتجديدًا خلال عقود معينة (فى إنجلترا خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر) فى اختلافاتهم المنظورة عن القواعد الكلاسيكية. (ربما يعانى هذا التعريف من الوقوع فى دور منطقى لأن المقدمات تعتمد على النتائج، فأبرز الكتاب الرومانسيين هم الذين يحددون الرومانسية)، ولكن الآن لم يعد الدور مرفوضًا بالشدة نفسها التى كانت فى السابق) والسمات البارزة للتفرقة بين الرومانسية والكلاسيكية المحدثة هى كالآتى:

أولاً: تحبيذ التجديد بدلاً من التقليد فى مواد الأدب وأشكاله وأسلوبه. لقد بدأ الشعر الرومانسى الإنجليزى مثلاً بما يشبه البيان "الثورى" وتقرير أهداف "ثورية" فى مقدمة الطبعة الثانية من القصائد الحكائية الغنائية *Lyrical Ballads* (١٨٠٠) التى كتبها وردزورث. وهذه المقدمة ترفض ما عرف بالأداء الشعرىPaetic diction (اختيار الكلمات "الشعرية" وتنسيقها للقرن السابق)، وتقترح تناول مواد من "الحياة العادية" بواسطة اختيارات لغوية يستعملها الناس فى الواقع. وهذا التناول الجاد أو الدرامى (التراجيدى) لموضوعات هابطة فى لغة عادية، يخرق قاعدة من أهم قواعد الكلاسيكية الجديدة هى اللياقة Decorum التى تؤكد أن الأنواع الجادة يجب أن تتناول موضوعات رفيعة فى أسلوب راق على نحو مناسب. "ومن التجديدات" الأخرى لجوء كوليردج وكيتس وآخرين غيرهم إلى مجال الغيبى، والقصى فى المكان، والبعيد فى الزمان، وارتداء بليك ووردزورث وشيللى قناع الشاعر المتنبئ (مدعى النبوة) صاحب الرؤى، والقول برمزية شعرية عند بليك وشيللى مستمدة من نظرة إلى العالم ترى الأشياء (الموضوعات) مشحونة بدلالة تتجاوز صفاتها الفيزيقية، وكما قال شيللى "أنا أبحث دائمًا فيما أرى عن شبه بشىءٍ ما يتجاوز الموضوع الحاضر الملموس"

ثانيًا: فى المقدمة التى كتبها وردزورث وسبقت الإشارة إليها، يصف الشعر الجيد باعتباره التدفق التلقائى لمشاعر قوية. ووفقًا لذلك كما سبق، لا يكون الشعر فى المحل الأول مرآة لبشر يقومون بأفعال، بل على العكس يكون عنصره الأساسى مشاعر الشاعر الخاصة. وبالإضافة إلى ذلك تكون عملية التأليف ما دامت تلقائية، على النقيض من التشكيل المحكم للوسائل من أجل تحقيق غايات متوقعة، كما يؤكد النقاد الكلاسيكيون المحدثون. فالتأليف الرومانسى عملية تعبيرية تبتعد عن التصوير الواقعى للحياة والعالم، لتكون متنفسًا لحالات ذهنية قوية قد تكون متخيلة أو حلمية. وكل ذلك يصدر عن فرد حديث يقف وحيدًا فى مجتمع ميكانيكى تتفكك روابطه

ويكاد يتحلل إلى لا نظام. ويتناسب مع ذلك ابتعاد عن البنية المعيارية لتنظيم القصيدة ليحل محلها تنظيمها حول صور رمزية، وهجرة الأنماط المعيارية وقواعد التشخيص والحبكة في الدراما والرواية، وصولاً أيضًا إلى أشكال رمزية في عالم حلمي قد تكون أحداثه كابوسية.

فالشعر عند وردزورث انفعال يجرى تذكره في هدوء التلقائية، متحرر من القسر وليس مصطنعًا أو مقيدًا بقواعد ومواضعات، ويصدر على نحو طبيعي كما تجيء الأوراق إلى الشجرة؛ أي أنه بدلاً من القواعد المفروضة من الخارج هناك القوانين العضوية لخيال الشاعر، فكل عمل شعرى مثل نبات ينمو وفق مبادئه الداخلية إلى شكله العضوى النهائي.

ثالثًا: وإلى درجة ملحوظة يصير منظر الطبيعة الخارجية بنباته وحيوانه موضوعًا ملازمًا للشعر الرومانسي، وهو يوصف بدقة وبدرجات لون حسية غير مسبوقة. فالشعر يخرج من جانب في المنظر الطبيعي أو تغير جانب في هذا المنظر ويعود إليه. ولكن المنظر الخارجي لا يقدم من أجل ذاته بل كمؤثر في الشاعر لكي يعكف على نشاطه الإنساني الأكثر تميزًا: نشاط التأمل؛ فأهم القصائد الرومانسية هي قصائد تأمل حافل بالانفعال، تثيره ظاهرة طبيعية تستدعي مشاكل إنسانية مركزية. وقد أكد وردزورث أن ذهن الإنسان هو وكره، المكان الذي يلازمه ويتردد عليه والبقعة الأساسية لأغنيته، وهذا الذهن هو وعي وفكر وإدراك ومشاعر وإرادة وذاكرة وخيال ولا وعي.

رابعًا: وعلى حين كان الشعر الكلاسيكي الجديد عن الناس الآخرين، فإن الكثير من الشعر الرومانسي كان عن الشعراء أنفسهم، إما مباشرة أو على نحو يقبل التعرف (تشايلد هارولد لبايرون) ويكاد يشبه الاعترافات أو الإفضاءات الشخصية أو السير الذاتية. ولكن هذه الذوات التي تعترف لم تعد جزءًا من جماعة مترابطة، بل

صارت كائنات متفردة متوحدة مرتحلة منعزلة مضناة بالوحشة مستغرقة فى بحث مراوغ. وكل هذه الصفات المترادفة عن وجود غير منسجم مع الكل، غير متكيف مع القيم السائدة للسلوك، يؤدى إلى شخصية الشاعر المتمرد بروميثيوس أو قابيل أو الشيطانى الخارج على القانون.

خامسًا: عمَّقَ الوعد اللامتناهى للثورة الفرنسية فى التسعينيات المبكرة للقرن الثامن عشر عند كتاب الفترة الرومانسية إحساسًا بأن فترتهم عصر عظيم للبدايات الجديدة والإمكانات السامية. وصار كثير من الرومانسيين يرون الكائن الإنسانى مزودًا بطموح نحو أهداف عليا بلا حدود تبصره ملكة الخيال. ويقول وردزورث إن قلب وجودنا متعلق باللامتناهى وهناك فقط، وبرغبتنا فى شىء ما هو دائمًا على وشك الوجود، كما أن الطموح اللامحدود بدلاً من أن يكون "عند الكلاسيكية" فيما سبق الزلةَ التراجيدية، صار عندنا مجدَ الإنسانية وصيغة انتصار حتى فى الإخفاق تتحقق على تفاهة الصغائر تمجيدًا للهدف السامى.

تقييم دراسات أبرامز حول الرومانسية:

يرى أبرامز أن النظرية النقدية الأدبية لا تشبه علمًا فيزيقيًا أو اجتماعيًا أو سيكولوجيًا؛ فقصارى جهدها يتعلق بجمع الوقائع ولا يستهدف استنتاج تضايفات بينها تمكن من التنبؤ بالمستقبل بواسطة الرجوع إلى الماضى، بل افتراض مبادئ تمكن من تفسير تلك الوقائع الجمالية نفسها وتقييمها بعد تبريرها وترتيبها وتوضيحها. ويقرر وين - سى - بوث Wayne. C. Booth فى كتابه الفهم النقدى *(Critical Understanding*- The University of Chicago Press, 1979, pp.139- 176.*)* قراءة أبرامز فى "المرآة والمصباح". "ونزعة فوق الطبيعى الطبيعية Natural supernaturalism كما يلخصها وين بوث، تذهب إلى أن أفراد الجيل الأول من الرومانسيين الإنجليز والألمان استجابوا لما حكموا بأنه إخفاق الثورة الفرنسية، باعتباره

إخفاق دعاوى التحرير فى أيديولوجية التنوير الثورية، واتجهت استجابتهم هذه إلى بناء نمط جديد للتحرير؛ للخلاص والفداء Redemption. وطراز ذلك النمط (بنيته) تتماثل مع الطراز المسيحى للسقوط من الفردوس ثم العودة إليه؛ أى أن نزعة الخلاص الرومانسى كانت إضفاء الطابع العلمانى على الطراز المتصل للميتافيزيقا الأوروبية؛ أى الارتداد النكوصى التفسيرى النهائى Regression. ويرى وين بوث أن أبرامز هو الأكثر اهتمامًا برصيد التوازيات أو التطابقات Congruences أو التماثلات Consonnances بين وردزورث وأسلافه ومعاصريه ولاحقيه، بقدر ما يوجد من دعاوى سببية لهذه المقارنات التى قد تكون مراوغة أو غامضة. وينقل وين بوث عن جيه هيليس ميلر J. Hillis Miller فيما يسميه أفضل مراجعاته النقدية فى التقليد والاختلاف ("Tradition and Difference" *Diacritics* 2 -Winter 1972.) قائمة إنجازات لأبرامز، وذلك قبل أن يستدير ميلر لتوضيح أن كل قراءات أبرامز تمكن مساءلتها. وإنجازات أبرامز تبدأ بأن أحدا لم يسبقه فى القراءة الشاملة للشعراء الرومانسيين الإنجليز، فى ضوء معاصريهم الألمان من شعراء وفلاسفة؛ فلم يصف أحد بتلك القدرة على الإقناع تلك التجانسات، لا فى المفهوم المحدد فحسب، بل فى الخطة الأساسية المنظمة أيضًا بين مقدمة وردزورث [illegible] *Hyperion* لهولدرلن، لتمثيل فلسفة الرومانسية الألمانية فى نموذج الرحلة التعليمية للابن الضال. ويوضح ذلك تشابهًا بين هذا النموذج و"المقدمة" أو "بروميثيوس طليقًا"؛ كما لم يبرهن أحد بمثل تفصيل أبرامز القادر على الإقناع – كما ينقل وين بوث عن هيليس ميلر – على تطابق الاستعارات والمفاهيم والأساطير الأساسية للشعر الرومانسى مع نماذج وطرز وأساليب لم يخترعها الرومانسيون بطبيعة الحال، بل ورثوها عن التقاليد التوراتية والمسيحية والأفلاطونية الجديدة؛ فالرومانسية ليست إلا منظرًا فى دراما الأدب الأوربى الذى امتد خمسة وعشرين قرنًا. ويستمر تسجيل

إنجازات أبرامز الذى لم ينافسه أحد فى المناقشة الحكيمة حول ماذا يعنى إضفاء العلمانية على التقليد اللاهوتى بواسطة الشعراء والفلاسفة الرومانسيين، ولا حول البرهنة بمثل ذلك الوضوح على استمرار طراز هذا التقليد فى الأدب الحديث. ويواصل وين بوث قراءته الخاصة لأبرامز فيرى أنه اعتبر وردزورث يتكلم باسم روح عصره (أكان هناك مثل هذا الشىء؟ روح للعصر أو للرومانسية أو بدلاً من السجية المتميزة هناك الريعان التجديدى كسمة بارزة) وعند أبرامز كان ووردزورث الأكمل تمثيلاً لتلك "الروح" عند المقارنة بأى شاعر رومانسى آخر. فهو الذى أخذ السمات الرومانسية بأكبر قدر من الجدية، وجسدها بأكبر قدر من الاكتمال بالقياس إلى الشعراء الآخرين. ويذهب وين بوث إلى أن أبرامز تحدث عن هذه السمات التى تضم التوقع النبوئى بهلاك وشيك للظالمين وأزمة سيرة ذاتية تشفيها تفاعلات شخصية بين الذهن والطبيعة وثيوديسية (عدالة الله فى إلهيات طبيعية وعناية إلهية وخلود الروح theodicy) الخيال الخلاصى التحريرى والرحلة الدوارة Circuitous journey. وعودة الابن الضال وقصائد وردزورث عند أبرامز تكاد تكون قصيدة واحدة ذات وحدة عضوية يتلاءم فيها الذهن مع الطبيعة، ويلوح فجر العصر الجديد الخلاصى المبتهج والحياة الجديدة والحقيقة الجديدة. وينقل وين بوث عن أبرامز ما يفسره بأن الأخير يرى أن الرومانسية كما تحققت فى وردزورث علامة على نقطة تحول رئيسية فى التاريخ الثقافى الغربى، جمعت فى نفسها تنوعًا من التيمات والموضوعات والأشكال الدينية من عصور مبكرة كلاسيكية وثنية وتوارتية، وأعادت تشكيلها فى نوع من الدين العلمانى (إن صح التعبير) كان الشعراء الكبار هم متنبئوه. وهنا يقدم أبرامز كما يقول وين بوث، قضايا عن الأهمية النسبية للعصور. فقد قدم الرومانسيون لنا الكثير من اهتماماتنا المميزة لعصرنا الحديث، ولكنهم فى الوقت نفسه يختلفون جذريًا عنا؛ فقد رفض كثير من المؤلفين المحدثين الكثير من "الإيجابيات" الرومانسية (إن صح

القول). فالرومانسيون لم يروا أشعارهم فى خدمة فن مستقل بل فى خدمة – بكلمات وردزورث – خلاص البشر؛ ذلك أن الجماليات الرومانسية كانت كما سيقول الواقعيون فنًا من أجل الإنسان ومن أجل الحياة.

وبالإضافة إلى ذلك لم يهدف الرومانسيون إلى بذل حياتهم فى هذا العالم بحثًا عن ثقافة جديدة كل الجدة، ولم يهاجموا فى استيئاس الثقافة الموروثة، بل تكلموا كأعضاء فيما أسماه وردزورث المجتمع العظيم الواحد الذى يضم النبلاء الأحياء والنبلاء الموتى وليسوا أعضاء فى ثقافة مناوئه، كما نظروا لأنفسهم باعتبارهم يخدمون القيم السامية للحياة والحب والحرية والأمل والفرحة. وحينما كتبوا عن الكآبة واليأس – وكثيرًا ما فعلوا – فإنهم حولوا هذه المسائل "السلبية" إلى إيجابيات" رومانسية. ويمكن النظر كما يذهب أبرامز فى تفسير وين بوث إلى عمل وردزورث طيلة حياته كجهد كبير لتحويل شكوك عصره وسلبياته إلى شعر مقاومة وإنقاذ سيبهج الجنس البشرى فى الأزمنة القادمة. وعند وردزورث يكون التوحد مع ذاته ودنياه هو الحالة الأصلية والمعيارية للإنسان، وعلامته هى امتلاء الحياة المشتركة واكتمالها وذلك شرط للفرحة. وهناك غير أبرامز مؤرخون آخرون لا يقرعون فى الرومانسية جميعها موقفًا إيجابيًّا إثباتيًّا خلاصيًّا فى وجه أهوال الحياة وإخفاقات الآمال الثورية، وتصدر عنهم قائمة كبيرة من الأسئلة عن معانى الرومانسية. والمؤرخون الآخرون: رينيه ويليك، وهوارد بمفورد جونز، وكلينث بروكس يرون أن التاريخ الحق للرومانسية له حبكة مختلفة وأبطال مختلفون. ويرى وين بوث معهم أن أبرامز يحكى قصة قابلة للتصديق فيما يتعلق بجزء ضيق من التاريخ، أغفل جوانب شاسعة من السياسة والكاثوليكية والأديان الشرقية، وأهمل عددًا كبيرًا من الرومانسيين. ومن ناحية منهج العرض التاريخى فإن أبرامز اختزل الكثير من الارتباطات التاريخية المشروعة وأنواعها ودرجاتها فى مصطلحات تقليدية قليلة العدد؛ فهو يذكر ما يظنه السبب أو التأثير أو المصدر أو عملية المحاكاة أو الانسجامات والارتباطات بين التوازيات

والأصداء. ويحذر وين بوث من استعمال أى مؤرخ لقصة بسيطة عن التعاقب الزمنى: فى البداية كانت س ثم جاءت ص، كان يا ما كان أن الدنيا كانت متدينة ثم صارت علمانية، ونشأت آمال الخلاص السياسى ثم أحبطت، وجاء "أنبياء جدد حاولوا العثور على قوة خلاصية داخل ذهن الإنسان، وأعادوا تأسيس مقولات وثنية قديمة ودعوات على أساس علمانى، ثم ماتت هذه الدعوات تاركة إيانا حيث نحن الآن. أما من حيث القيمة الفنية للشعر الرومانسى فهناك سؤال موجه إلى أبرامز، هل يدافع عن الجودة الفنية بواسطة وضع العمل داخل تقليد أدبى؛ أى هل يمارس النقد الأدبى من خلال التاريخ، وهل يظل السؤال لماذا تكون قصيدة أفضل من قصيدة بلا إجابة أو إعادة وضع للسؤال؟!

الرومانسية فى العالم العربى:

يذهب د. جابر عصفور فى كتابه ذاكرة للشعر (مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢ مكتبة الأسرة) إلى أن المجموعة الشابة ذات التطلع الرومانسى التى شاركت فى مجلة أبولو فى مصر، والتى صدر العدد الأول منها فى سبتمبر ١٩٣٢ ارتضت خطتها التعايش السلمى مع ما كان قائمًا من التيارات الشعرية المختلفة، وذلك من منطق التميز وتأكيد الخصوصية، وعلى أساس من الحوار الذى لا ينفى حق الاختلاف والاجتهاد والتعددية فى الإبداع. وهذه المجموعة الشابة التى ضمت أسماء، منها : إبراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، ومحمود حسن إسماعيل من مصر، وأبو القاسم الشابى من تونس ، ويوسف بشير التيجانى من السودان ، وغيرهم من شعراء الأقطار العربية، لم تعرف فى المجلة ومقالتها الحدية المذهبية أو العنف القتالى اللذين اتسمت بهما جماعة الديوان التى ناصبت المدرسة التقليدية العداء (ص ص ٦٢ – ٦٣). ويدرس جابر عصفور قصيدة نموذجية للرومانسية هى "ميلاد شاعر" لعلى محمود طه، التى نشرت للمرة الأولى فى العدد الثالث (المجلد الأول) من مجلة أبولو الذى

صدر فى نوفمبر ١٩٣٢. وكانت القصيدة خاتمة العدد الذى تصدرته ترجمة ليالى الفريد دى موسيه التى عربها عن الفرنسية نظمًا إسماعيل سرى الدهشان، وترجمة وداع هكتور للشاعر الألمانى شيللر التى نقلها على العنانى إلى العربية طبق الأصل الألمانى. ويرى جابر عصفور أن قصيدة "ميلاد شاعر"هى "بيان" لنوعها من القصائد التى تتصف بسمة مائزة من سمات الرومانسية، حيث تتحول الذات إلى موضوع التناول وينعكس فيها الإبداع على نفسه. إن "ميلاد شاعر" قصيدة موضوعها هو فاعلها، وفاعلها يتأمل تصوره عن صنعه الذى يراه نوعًا من الإلهام أو نوعًا من الكشف الذى يضىء فى داخله أو يهبط إليه كما تهبط النبوءة أو البشارة (ص ٧٥). وتقابل المجلة – فى نشرها القصيدة خاتمة للعدد الذى افتتحته ترجمة ليالى الفريد دى موسيه – بين ما يومئ إليه "ميلاد" شاعر عربى السمات، وما تنطوى عليه "ليالى" شاعر غربى الملامح، يجمع بينهما الخيال المجاوز للتعقل الكلاسيكى، والوجدان الذى يفتح أبواب الفردية على مصراعيها، والروح الذى يجمع بين السحر والنبوة، فيهبط الأرض كالشعاع السنى، معلنًا عهدًا جديدًا من الإبداع الذى يتصدر به الشاعر الكون ليؤكد تجسد النموذج الرومانسى فى صعوده الواعد (ص ٧٦). وربما كانت عناوين القصائد وعنوان ديوان على محمود طه الأول "الملاح التائه" إيماءات دالة على المنزع الرومانسى: "على الصخرة البيضاء" و"الأجنحة المحترقة" و"الأمسية الحزينة" و"قبر شاعر". ويقدم جابر عصفور دراسة لشاعرين رومانسيين كبيرين هما محمود حسن إسماعيل المصرى وأبو القاسم الشابى التونسى، ويعقبها بإشارات إلى كثيرين غيرهما ليصل إلى أن ما أطلق عليه اسم "شعر الوجدان" إنما هو شعر "وجدانات" متعددة الاتجاه والمنزع والأسلوب والتقنية بل والمدرسة، فهذه الوجدانات تتأبى على التصنيف المتعجل والقوالب وحيدة البعد والصفة (ص ١٠٢).

والكتاب الذى بين أيدينا بعيد كل البعد عن أى تناول تبسيطى للرومانسية فى البلاد الأوروبية، بل يتتبع ملامحها تتبعًا تاريخيًا كما يتتبع ما أثارته من جدال

خصب، تتجاوز نتائجه المرحلة الرومانسية. وقد حاولت فى هذه المقدمة أن أقدم خطوطه العامة بقدر من الإيجاز قد يلقى الضوء على مشكلات راهنة. وهذا الكتاب قد يكون تصحيحًا للنظرة الازدرائية إلى الرومانسية، التى لا ترى فيها إلا الجوانب السلبية. إن الدكتور عبد القادر القط فى كتابه "فى الأدب العربى الحديث" القاهرة ١٩٧٨، قدم ما يشبه التقييم الموضعى للرومانسية، ووازن بين ما أسماه الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية فى الأدب الرومانسى. فالأولى مثل الذاتية يراها وجها مشرقًا فى ماضيه؛ لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التى ظلت ضائعة عصورًا طوالاً تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعى. لكن التناقض بين الرغبة والقدرة عند الرومانسيين فيما يرى الدكتور عبد القادر القط، أى بين المثال والواقع أدى إلى الشعور بالعجز والضياع ومن هنا أتى الجانب السلبى من الرومانسية وتصوير تجارب الحب الفاشلة، التى كانت لونًا من الإسقاط يعكس عليها هؤلاء الشعراء إحساسهم بالفشل فى الحياة (ص ص ٨٢ – ٨٤). ويوجز الدكتور القط الجوانب السلبية فيما يسميها الحركة الرومانسية العربية مبينًا أن الأدباء والنقاد فى أيامنا درجوا على أن يعتبروا الرومانسية نعتًا غير مقبول (عند مناقشته للشاعر الرومانسى محمود حسن إسماعيل). وهذه السلبيات تضم التشاؤم والإسراف فى الذاتية والإفراط فى العاطفية، وعشق الطبيعة عشقًا يتجاوز الإعجاب بما فيها من جمال وجلال إلى جعلها ملجأ من شرور الحياة والناس، بالإضافة إلى ما فى التجربة الرومانسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتباط بواقع المجتمع الذى يعيش فيه هؤلاء الشعراء وقضاياه السياسية والاجتماعية (المصدر نفسه).

ولكن الكتاب الذى بين أيدينا يتجاوز الموازنة بين الإيجابيات والسلبيات والقواعد الأبدية فى التقييم والمدارس الأدبية الأزلية؛ ليقدم فهما محيطًا شاملاً لأوجه اتجاه أدبى عميق الفاعلية والتأثير.

إبراهيم فتحى

مقدمة

بقلم: مارشال براون

ترجمة: إبراهيم فتحى

نشأت كثرة من الافتراضات المسبقة والممارسات التى تسود الجماليات المعاصرة والنقد الأدبى المعاصر عن كتابات ترجع إلى العقود الرومانسية.(١) كذلك نشأت مواقف متعددة يبقى المناخ المعاصر معاديًا لها. وهكذا، غالبًا ما تعتبر الرومانسية جذرًا للمواقف المعاصرة – بداية نزعة الحداثة التى تُرى على العكس باعتبارها رومانسية متأخرة، وبالمثل- وليس نادرًا - باعتبارها مصدر المتاعب التى نحرر أنفسنا الآن أخيرًا منها. "ومن الواضح أنه ليس لأى فترة من الماضى الحق فى أن تكون أصل الحداثى (أو ما بعد الحداثى)، ولا تبدأ نزعة الحداثة أو ما بعد الحداثة فى أى شىء أو باعتبارهما أى شىء آخر بخلاف ذاتيهما، مهما تكن عناصر من

---

(١) مجلدنا هذا المعنون "الرومانسية" يستهدف تمثيل نطاق الكتابة الذى احتفظ بأهميته وتأثيره من السنوات بين حوالى ١٧٨٠ و١٨٣٠. ويظل شائعًا على الساحة الألمانية إطلاق اسم الرومانسية على بعض الكتابات، بينما يطلق على البعض الآخر (خصوصًا المرتبطة بجوته وشيللر وهمبولت) اسم الكلاسيكية. وفى البلاد اللاتينية والولايات المتحدة غالبًا ما يطلق نعت رومانسى على كتاب معاصرين للفكتوريين البريطانيين، أما البيدر ماير Bieder meier (أصلاً فى عرض الدمىَ الهزلى دمية تمثل السوقية ضيقة الأفق وبعد ذلك أطلق على طراز شائع من الأثاث والديكور، شاع لدى الطبقة الوسطى الألمانية الراضية عن الأحوال، ومن ثم على الحياة الفنية كلها)، ورومانسية إقرارها، فسيتم تغطيتها فى المجلد السادس من هذه السلسلة، على حين أن بعض الشخصيات المبكرة وخصوصًا روسو ظهرت أولاً فى المجلد الرابع.

وفى كتابها "الرومانسية والحيوية" ، روتلج ١٩٩٣، دللت آن ميللور Anne Mellor بحجج مقنعة ضد تكتيل كل كتابات هذه العقود تحت صفة مفردة. وتظل الأسماء خطاطيف تعليق نافعة ولكن كان هدفنا أن تمثل فى تنوعها كتابات فترة لا حركة.

الماضى قد ألهمتهما. ومع ذلك فهناك اتفاق عام حول أن الكتابة عن الأدب من الفترة بين ١٧٨٠ و ١٨٣٠ لها تأثير خاص على الحاضر.

وقد عُنى النقد الأدبى على نحو متزايد منذ العصر الرومانسى، لا بالأعمال وحدها بل بالكتاب والقراء أيضًا. وحينما عرَّفت مقدمة وردزورث للحكايات الغنائية الشاعرَ باعتباره "رجلاً يتكلم إلى رجال" أى أحدًا من البشر يتكلم إلى بشر، فإنها بكل تأكيد أكدت دمقرطة الأدب (الرجل = الرجل العادى) وأغفلت وضع النساء والكاتبات، وقد نوقشت هاتان المسألتان فى هذا المجلد. ولكنه أيضًا يقدم قضية جديدة عن القيمة التوصيلية للأدب.

فالكاتب لا يكتفى بأن يزودنا بقدوات أخلاقية وبتأطير عالم ذهبى؛ لأن الأدب موجود لكى يُقرأ ويفهم. وهكذا حولت فصيلة مهمة جديدة من النقد الرومانسى اهتمامَها إلى التأويل والتفسير: كيف يستوعب القراء ما يقوله المؤلفون؟. ونما النقد مرة واحدة (وإن لم يكن دائمًا عند نفس الكتاب) أكثر اتصافًا بالطابع السيكولوجى، والطابع التكنولوجى، وهما وظيفتان غالبًا ما التحمتا فى النظرية البلاغية الرومانسية وتجسيداتها التفكيكية. كما نما النقد أكثر اتصافًا بالطابع الفسيولوجى، مع ازدياد الشعور بالحاجة إلى تعريف قراء من نوع معين. ونقد النوع المبكر الذى اهتم بقوانين التأليف الخاصة بأنماط مختلفة من الكتابة، يدرس الآن أغراضَها المختلفة وجماهيرها المختلفة.

إلا أن شاعر وردزورث يتكلم إلى الرجال لا مع الرجال. وبحذاء دور القارئ يكون وضع الشاعرموضع تساؤل وخلاف فى الكثير من النقد الرومانسى. فالمؤلفون الرومانسيون لم يعودوا الممثلين الملهمين للنظام الإلهى، ولم يصبحوا بعد رجال التربية على مثال ماثيو أرنولد؛ فقد كانت لديهم صيغ متعددة خاصة بهم من مرجعية التأليف وتمكين للمرء أن يرجع بنظره إلى عتبة الرومانسية، حيثما نفث التبجر القديم روحًا جديدة ذات طابع شخصى فى ابتهال لورنس شتيرن كثير النزوات: "اقرأ، اقرأ، يا قارئى الجاهل اقرأ" (تريسترام شاندى :١١، ٣٦). وفى اللحظة نفسها أطلق إملاك

Emlac عند صامويل جونسون على الشاعر "مفسر الطبيعة ومشرِّع الجنس البشرى... وكائنا اسمى من الزمان والمكان (*Rasselas,* ch.10). وبطبيعة الحال ليس إملاك إلا معتوه صغير، حتى إنزاله إلى أرض الواقع بواسطة مواجهة المخيلة المختلة اختلالاً خطيرًا، عند فلكى يظن فى جنونه أنه يحكم السماوات. وهذه هى الكائنات التى تعد نماذج معادلة لنشيد الشكر الأبوللونى الموجَّه إلى الشعراء عند بيرسى شللى، باعتبارهم "مؤوِّلى الأسرار" ومشرِّعى العالم (خاتمة "دفاع عن الشعر"). ولكن إذا زاد "عالم" شيللى التكلفة من ادعاءات إملاك الاجتماعية إلى ادعاءات الفلكى الكونية، فإنه فى الوقت نفسه يخفف منها بسورة توالى النفى عنده؛ فشعراؤه "مفسرو" رؤية "لا سبيل إلى إدراكها"، وهم مشرعون غير معترف بهم (التشديد لى)[٢]. ومنذ أفلاطون كان الشعر من حيث تكوينه يلتزم خط الدفاع، ولكنه صار فى الفترة الرومانسية – باستخدام ما كان حينئذ ما يزال معنى جديدًا للكلمة – عصبيًا nervous.أو قويًا مندفعًا.

وآخِر خلف للشاعر الأفلاطونى بنشوة وحيه، كانت شخصية العبقرى السابقة للرومانسية، وعند هردر المبكر وكتاب آخرين من حركة العاصفة والاندفاع Sturm

(٢) قراءة إيرل واسرمان الأفلاطونية المحدثة عالية النغمة دونما خجل لقراءة "دفاع شللى، تتجاوز ما هو "غير معترف به، بل تسعى إلى تحييده، مدعية أن: التفاعل الشعرى لا يدور إلا بين الشاعر وقصيدته، ولا يتضمن جمهورًا" *(Shelley: A Critical Reading, Baltimore, MD:)* *(The Joln Hopkins Uninersity Prees, 1971, P.220)*

ولكن فيما سبق، وفى فقرة مدعمة باقتباس ثقيل من "الدفاع"، يقول واسرمان" إن نهاية تراجيديا آل شينشى The Cenci استبصار أخلاقى إبداعى بواسطة الجمهور، استبصار لا تستطيع أن تثيره المسرحية وتوجهه فى الجمهور إلا بواسطة تمثيل صحيح للطبيعة البشرية" (ص١٠٢). ومن أجل قراءة أكثر حذرًا، وأكثر اتساقًا صراحة بتعاليم ماتيوا أرنولد، على أسس مماثلة تذهب إلى أن "قوة الشعر الفعلية والفعالة دومًا... ليست معترفًا بها لأنها ليست ملحوظة من جانب الجميع بمن فيهم الشعراء أنفسهم"، انظر بول هـ. فراى Paul H. Fry، مدى النقد، المنهج والإدراك فى النظرية الأدبية، *The Reach of Criticism :Method and Perception in Literary Theory.* " New Haven,: Yale University Press, 1983, p.161, وبطبيعة الحال فإن اعتبار الشعراء أنفسهم فى هذه المسألة يبقى موضعًا للسؤال.

Und – Drang – الألمانية، إذ غالبًا ما نجد شعراء مشهودًا لهم بعبقرية منطلقة، حتى فى صيغة مركبة لا تقبل الترجمة، (تقترب من عبقرية خارقة القوةKraftgenie). وقد قنّن كانط توقا مماثلاً لإملاك، وحنينًا أوليا يشبه حنين شللى، حينما عرف العبقرية تعريفه المؤثر باعتبارها الموهبة (ملكة الطبيعة) التى تمنح القاعدة للفن(نقد الحكم. S 46) ، ولكنه وازن بين المدح والاستهانة بالنسبة لنواحى الغلو عند حركة العاصفة والاندفاع، بواسطة إصراره على الذوق والحرفة كشيئين أساسيين إضافيين، عندما تكون العبقرية خارج موضعها، أو يكون مسارها "مثارًا للضحك بالكامل" *(Vollen dslacher – Lich* s 47*)*. وحين بدأ الشعراء فى الإصابة بالجنون فعلاً، بدأت الدلائل تتوالى، وكانت التقارير عن كولنز Collins، وكوبر Cowper وكلير Clare ، وصاد، وهولدرلن، وحتى بليك – بعيدة عن أن تكون مشجعة، كما لم تساعد الخديعة الانتحارية لتشاترتون، أو العنيدة لماك فرسون، قضية الأفلاطونية المحدثة. ويعظ وردزورث "شاترتون الولد الرائع" "فى العزم والاستقلال"، والسكير روبرت بيرنز بالسطور الشهيرة: "نحن الشعراء نبدأ شبابنا بالفرح، ولكن من ذلك يجىء فى النهاية القنوطُ والجنون". وعلى حين أهدى كيتس إنديميون Endymion لذكرى تشاترتون، كانت الحالة المزاجية بعيدة عن السمو حينما استدعت رسالته إلى جورج فلتون ماتيو "شاترتون على نحو متعاقب، هذا الشكسبير دافئ القلب" "عمى ملتون" وهؤلاء الذين يكافحون بالجناح الذهبى اللامع للعبقرية، قاذفين بالرفرفة بعيدًا كل وخزات الجراح التى يلقيها عالم لا يعرف الرحمة". وعلى نحو متزايد كانت سيكولوجيا العبقرية الشعرية – لا قوة إقناعها – هى التى تبرز للمناقشة. وبطبيعة الحال وعلى وجه العموم، كان شكسبير يبرز أعلى قامة من كل المنافسين، وإن لم يكن فى قائمة كيتس. ولذلك أصبحت المواجهات الرومانسية مع شكسبير محاسبة حاسمة نهائية لمذاهب إضفاء المشروعية على الإلهام، سابقة على الانقضاضات والإغماءات المحلقة بأجنحة إيكاروس عند بودلير وتنيسون، ونزعات الكمال

المتسلطة المنتسبة إلى البرج العاجى عند الرمزيين. وغالبًا ما كانت صراعات القراء لكى يفهموا، والكتاب لكى يُفهموا، وخلق المبدعين لكى يكونوا فى المستوى المناسب فى النقد الرومانسى، يوازيها فى المقابل تحررٌ وتسام متزايدين للفن. فالواجبات الأخلاقية القديمة قد شحبت فى الزخارف الاجتماعية لذوق القرن الثامن عشر، كما تدهورت بقدر أدنى فى هجمات مثل هجمات روسو على طيش المنظر الجمالى. وكان آخر دفاع عن الشعر، وخصوصًا ذلك المرتبط بكانط وشيللر، هو تأكيد قيمة اللعب نفسه كقيمة أخلاقية رفيعة تحقق الطابع الإنسانى. ولا يصير الفن يمثل الدين، بل التمهيد له (هيجل) وحتى البديل له (شلنج وأتباعه). ويجىء الأعلى والأدنى معًا فى دلائل العرفان المثيرة للدوار المقدمة إلى المفارقة الرومانسية. ويمكن من تنوعات نقد العصر الرومانسى، استخلاصُ كلٌ من الشكلانية النخبوية للحداثيين والسحر الرفيع المعادى للنخبوية لما بعد الحداثيين، على الرغم من أن كليهما يتجهان نحو تجريد الموتيفات الرومانسية من أبعادها الجليلة الميتافيزيقية أو المتعالية.

وفى النهاية، لقد صار النقاد فى العصر الرومانسى واعين بذواتهم حول موقعهم فى المكان والزمان؛ فعصر النهضة حتى فى تحوله نحو العصر القديم كانت فى ذهنه غايات تنتمى إلى الحاضر[٣]. وبالنزعة التاريخية عند هردر باعتبارها عرضًا وسببًا، انشغل الرومانسيون بدورهم التاريخى ودرسوا الشعر فى تفتحه التاريخى، كما استخدموا أيضًا نظرية الشعر لتجسيد المصائر: وتصير اليوتوبيا مجالاً جماليًا يقطن المستقبل البعيد. كما لم يكن التفكير الموقعى الرومانسى محدودًا بالطابع الزمانى، على الرغم من أن الروابط غالبًا ما يتم إغفالها؛ فهو يصير جغرافيًا

(٣) انظر برهنة دانيال جافيتش Daniel Javitch الحديثة الدقيقة على أنه حتى الإحياء الأرسطى قد تصور استخدام وسائل العصر القديم من أجل غايات حديثة: "ظهور نظرية النوع الأدبى فى القرن السادس عشر"
"The Emergence of Poetic genre theory in the sixteenth Century Modern", *Language Quarterly* 59 (1998) PP. 139 – 69)

فى النزعة القومية المتصاعدة للثقافة الأوروبية فى تلك الفترة، مما أدى إلى تباعد متنام بين التقاليد الأدبية الأوروبية المتنوعة؛ ويصير سوسيولوجيًا فى الاهتمام المزدهر بالأغنية الشعبية، وعلى نحو أعم فى الكتابة للطبقات الدنيا وبواسطتها (فى الشعر أساسًا) والطبقة الوسطى (فى الرواية). وبالمثل فإن التفكير الموضعى قد استحث الاهتمام المتنامى – وإن يكن ما يزال فى بدايته ودون استواء – بالنساء ككاتبات وقارئات للأدب، وأضفى على مناقشات الأدب والفنون الأخرى مزيدًا من الثراء وانتقاصا من طابع إصدار الأحكام بالنسبة إلى الفترات الأسبق، كما أنه فى النهاية نظَّم الاستعمال المركب للطبيعة فى الكثير من النقد الرومانسى، كنموذج وهدف وغياب مشبع بالحنين.

وتلك هى الموضوعات فى نظرة مختصرة سريعة ستعقبها الفصول القادمة. وقد اخترنا أن نتطلب مقالات أساسية عميقة تستقصى مساحات واسعة من كتابات الفترة الرومانسية، وتركز دراساتٌ أخرى أكثر من دراساتنا على هضم حقائق تشمل على وجه الخصوص معتقدات مؤلفين أفراد، وقد فضلنا أن ندع فصولنا تقدم نماذج لكيف فكر الرومانسيون وتجادلوا من خلال قضايا أكبر. فالفصول هى مقالات حقيقية تقدم المعلومات أساسًا، ولكنها فى النهاية أكثر انشغالاً بإبراز كيف عملت الأفكار الرومانسية، وكيف يمكن للنقاد المعاصرين أن يقوموا باستقصائها واستعمالها. وكان التحدى الخاص أمام كل مؤلفينا هو أن يتتبعوا موضوعاتهم على أساس عالمى، وأن يبينوا التماسك الذى يبقى مع تباعد التقاليد القومية.

ويمكن للتجريد الألمانى أن يبدو خانقًا لدى الرومانسيين البريطانيين، كما يمكن للتجريبية البريطانية أن تبدو مبتذلة عند الأذهان الفلسفية، كما قد يبدو الفرنسيون فى تلك الفترة محدودى المجال أو يعانون من وهَن عند الاثنين، وكان أحد أهداف مجلدنا هذا أن يبين كيف يمكن لكل تقليد أن يشيع الحياة والنور فى التقاليد الأخرى.

ولأننا رغبنا فى مجلد يكون مفيدًا اليوم ولقراء الإنجليزية، لم نحاول أن نقدم كل أوجه النقد الأدبى من زاوية فترتنا على قدم المساواة؛ فالعناصر الباقية من عصور سابقة حيوية بالنسبة لوجهة نظر متوازنة لأيامنا. وينبغى تذكُّر أن كتاب هيو بلير Hugh Blair "محاضرات فى البلاغة والأدب الرفيع" *Lectures on Rhetoric and Belleslettres* كان يُطبع مرارًا ويُقرأ على نطاق أوسع إذا قورن بمقدمة الأغانى القصصية. ولكن كان لابد من اتخاذ الخيارات، وفى كتاب موجه للقراء المعاصرين فضلنا وردزورث[٤]. وبالمثل فإن موضوعات تبدو ذات أهمية محلية بدرجة أكبر تركت المجال لأعمال متخصصة، حيث يمكن العثور بالفعل على مناقشات حية. وهكذا فيما يتعلق بالأسلوبيات، فقد نحيت جانبًا المناقشات الألمانية المستفيضة حول الاستعمال الصحيح للكلاسيكية، وإيماءات كلايست الفاتنة عن النثر، وحتى تشريح وردزورث للبيان الشعرى والوزن، لصالح قضايا أقل تقنية وأكثر جهدًا خاصة بالمفاهيم والأيديولوجية المتعلقة بالبلاغة، وهى التى نوقشت طويلاً فى نقد العقود الحديثة. إن عددًا من القضايا والأنماط تمتد عبر مجلدى القرن الثامن عشر والرومانسية، الملخصات الأكثر نسقية لكانط وشيللر والجليل والجميل والتصويرى ستوجد فى المجلد الرابع. حيث تقوم بتوليف خطوط تفكير أشد تبكيرًا، على حين أنها تظهر فى مجلدنا على صلة بوثبات التجديد. وعلى العكس، لقد كانت نظرية فيلدنج فى الرواية فى أيامها غريبة الأطوار فى شكلها ومادتها، وهى تعالَج هنا على نحو أكثر اكتمالاً، فى صلتها بالنظريات الألمانية فى الرواية التى تابعت الخط من حيث تركه فيلدنج.

---

(٤) من أجل دراسة مكتملة وحافلة بالمعلومات بطريقة مؤثرة، لشريحة مما كان يكتب ويقرأ بالفعل فى الفترة الرومانسية، انظر فريدريش زنجل:

Friedrich Sengle Biedermeier zeit: *deutsche literatur in Sparnnungofeld Zwischen Restawatin und Revolution Auin 1815 – 48*, 3 volsi Stuttg art: Metzler, 1971–80,vol.1

ولا أعرف دراسات يمكن أن تشبهها بالنسبة لعقود أخرى وبلاد أخرى.

و"النحن" التى استخدمتها فى هذا التقديم حقيقية، ولكنها ليست سعيدة. لقد كانت الخطة الأصلية للمجلد من وضع إرنست بهلر، وأنا لم أسهم فيها إلا بالقليل من التشذيب. وكان لابد أن تكون مسؤوليتنا المشتركة. وكان إرنست - كمحرر وكاتب مقال ومعلم وإدارى وزميل وإنسان - قوة من قوى الطبيعة، وقد مات فجأة وفى قمة ممارسته التخصصية، قبل أن يستطيع أن يكتب الفصل الخاص به، أو التقديم، أو أن يرى المجلد كاملاً، وإنه لمن دواعى الحزن لا الفرح أننى أهديته لذكراه.

وبعد إرنست، فإن عرفانى بالجميل يرجع إلى المشاركين، هؤلاء الذين انتهوا مبكرًا وانتظروا بصبر، وهؤلاء الذين مكثوا طويلاً مع مهمات صعبة؛ فنحن جميعًا مدينون لهم بقدر متساو. ويستحق اثنان شكرًا خاصًا، لأنهما حققا ببراعة مسؤوليات تقتضى السرعة جاءتهم متأخرة: تيريزا كيللى من أجل فصلها عن النساء فى النقد الرومانسى، وديفيد سيمبون من أجل الفصل عن الفلسفة الذى حل محل فصل لم يُعط لإرنست لكى يكتبه. وقد كدح إريك شاد Eric Schad ساعات بلا عدد، يضبط الاستشهادات والاقتباسات، ويضيف المراجع (قوائم الكتابات)، ولا يستطيع المرء أن يتمنى مشاركًا فى العمل أكثر منه تدقيقًا أو استجابة. وكانت جوزى ديكسون سندوتش كيمبريدج ينفرسيتى بريس، بين شريحتين من كيفين تيلور؛ فقد انتظرت حينما كان الانتظار ضروريًا، واستجابت فورًا حينما ثارت الأسئلة، وجعلتنى عمومًا متأهبًا.

إن منحة تفرغ سنة من جامعة واشنطن، وزمالة من مركز ودرو ويلسون العالمى للباحثين، ورغم أنهما كانا يستهدفان مشروعًا آخر، قد ساعدا كثيرًا فى هذا المشروع. وجين وإن لم تساعد كثيرًا ذات مرة، فإنها كانت دائمًا متاحة عند الحاجة إليها، كما كانت فى فكرى دائمًا.

****

الفصل الأول

المقاييس الكلاسيكية فى الفترة الرومانسية

بقلم: بول هـ. فراى

ترجمة: إبراهيم فتحي

إذا كان هذا الموضوع قد يبدو إما بالغ التدرج الجزئى وإما بالغ الوضوح بذاته؛ بحيث لا يصح إدراجه فى مجلد عام عن النقد الرومانسى، فربما يساعدنا هذا على استرجاع أنه عند رينيه ويليك، كانت مكانة النقد الكلاسيكى الحديث وسط الرومانسيين، هى القضية الحاسمة التى جعلت المجلد الثانى من كتابه "تاريخ النقد الحديث "ممكنا: أعتقد أننا يجب أن نعترف بأننا لا نستطيع الكلام عن حركة رومانسية أوروبية عامة إلا إذا اتخذنا وجهة نظر كلية متكاملة واسعة، ودرسنا ببساطة الرفض العام للمذهب الكلاسيكى الحديث باعتباره القاسم المشترك[١] . ولكن من الممكن لتلك الدعوى ألا تزيد عن تعميق الشك. لقد قدم لوفجوى حجته الشهيرة القائلة بأنه لا يوجد معيار مشترك من أى نوع بين كل الرومانسيات، كما أن ويليك الذى كتب رده المماثل فى الشهرة على لوفجوى أثناء عمله فى المجلد الثانى، لا بد أنه كان شغوفًا على وجه خاص فى ذلك الوقت، بالدفاع عن شرعية تعريفات شاملة للفترة بأكملها[٢].

(١) رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبى ١٧٥٠-١٩٥٠ الجزء الثاني: العصر الرمانسي. René Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. ii: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, p. 2.

(٢)انظر آرثر لوفجوى حول التمييز بين الرومانسيات (١٩٢٤)، و رينيه ويليك: "مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبي" "مصطلح رومانسى ومشتقاته"، وقد تم تضمينهما معًا بطريقة ملائمة فى "الرومانسية وجهات نظر" See Arthur Lovejoy, 'On the discrimination of Romanticisms' (1924), and René Wellek,'The concept of "Romanticism" in literary history: the term "Romantic" and its derivatives', 1949, conveniently anthologized in *Romanticism: points of view*, Robert F. Gleckner and Gerald E. Enscoe (eds.), Englewood CliCs, NJ: Prentice-Hall, 1970.

ويمكن أن نسأل: هل يمكن للاستثناءين بايرون وشاتوبريان على سبيل المثال، أن يتم تسويغ تصنيفهما عقلانيًا على نحو مقبول من أى وجهة نظر، وليس من وجهة نظر لوفجوى وحدها؟

على أنه مهما يكن رأى المرء وقوله فى مناسبات أخرى، فليس هنا مجال للإصرار ما بعد الحداثى على أن النزعة الذرية التى تتجاوز بمساحة واسعة حتى نزعة لوفجوى، هى وحدها التى تستطيع أن تقدر تعقيد التاريخ الأدبى حق قدره (وعلى أى حال لقد سبق لموسيه ذلك عن الرومانسية عام ١٨٢٤)[٣] ويجب على المرء أن يفعل ما يستطيعه مستعينًا فى هذه الحالة بما فى دعوى ويلليك من تدقيق يسهل إغفاله، نحن نستطيع أولاً أن نتفق على سبيل التجريب على أن ما رفضته روح العصر الرومانسى هو الكلاسيكى الحديث وليس بالضرورة الكلاسيكى أو نصوص العصر القديم ثم ننطلق من هنا. وقد يكون ممكنًا فى النهاية توضيح أن هناك شيئًا ما أكثر إبانة وأكثر تميزًا بحق وتعريفًا للذات وإن يكن أكثر تنوعًا من الاستقبال الرومانسى لكلاسيكية العصر القديم نفسها.

ونحن نفهم تقليديًا فى هذا السياق التناقضى من مصطلح "الكلاسيكى الجديد" سيادة ذوق أوبيتس Opits وجوتشيد Gottsched فى ألمانيا، وبوالو Boileau فى فرنسا وبوب Pope مع كتاب المقالات المنظومة الآخرين حول النقد، مثل روسكومون Roscommon فى إنجلترا (لوحظ بعبارة ذكية أن الكلاسيكية الجديدة هى اللحظة التى اتحد فيها الشعر والنقد). والفرق بين الكلاسيكية المحدثة والكلاسيكية فى معظم الأحوال يفسر نفسه بنفسه (مثل الفرق بين بوب وهوميروس أو حتى بين بوب وفيرجيل) ولكن يصعب كثيرًا استبقاؤه كما سنرى، حينما ندرس تلقى

---

(٣) يقتبس لوفجوى ألفريد دى موسيه فى خطابات دو بوى وكونتونيه"باعتبارها برهان الخلف (إبطال قضية استنادًا إلى فساد ما يلزم منها من نتائج).بالنسبة للجهود العبثية الرامية إلى تعريف الرومانسية.
(*Romanticism*, Gleckner and Enscoe (eds.), p. 66n.

نصوص النقد الكلاسيكى لهوراس كمثال واضح، ولكن لونجينوس Longinus أيضًا الذى بسطه وروّجه بوالو، كذلك أرسطو الأكثر إشكالاً من الجميع. وحيثما يقول وردزورث على نحو مثير للإزعاج، "أرسطو كما قيل لى... "، ثم يسيء فهم ما قيل له[٤] على حين يدعى الاتفاق معه، حتى على الرغم من أن مقدمة "القصص الغنائية" مأخوذة فى كليتها، هى أشد نصوص التأمل النقدى عداءً جذريًّا للنزعة الأرسطية التى يمكن تخيلها، فإن حيرتنا لا تقف عند تركيزها على الاهتمام الاجتماعى التاريخى الملتصق بجهل وردزورث المزعوم (واستعداده المرح للاعتراف به) على خلفية المؤسسات الأدبية الأسبق، بل على السؤال البسيط: ما المقصود "بأرسطو": هل هو الأسطاغيرى Stagyrite الكلاسيكى المحدث (نسبة إلى مدينته كما أعادت الكلاسيكية المحدثة تفسيره)، أم الحكيم القديم الذى دافع عن شرف الشعر ضد هجوم أفلاطون، وما مدى أهمية ما يبدو من أن وردزورث فى هذا السياق كان يضع الحكيم القديم فى ذهنه ما دام يبدو فى الأماكن الأخرى بكل تأكيد، وقد استبق التوافق الحديث حول أن أفلاطون هو رومانسى مبكر Proto – romantic ، على حين أن أرسطو هو كلاسيكى مبكر.[٥] وإذا أخذنا الأمر باعتباره مسلمًا به، ففى معظم الحالات نحن نعرف ما المقصود بالكلاسيكى الحديث، فالكل سيتفق على أن

(٤) ويليام وردزورث "مقدمة للأغانى القصصية الغنائية" الأعمال الكاملة لوردزورث.

William Wordsworth, "Preface to *Lyrical Ballads*" in *Wordsworth: Poetical works*, Thomas Hutchinson (ed.) Ernest de Selincourt (rev. edn), London: Oxford University Press, 1974, p.737.

(٥) يقال إن "الإنجليز" كما لاحظ وردزورث فى محادثة "بولائهم لأرسطو لا يملكون إلا نصف الحقيقة ، فإن فلسفة صحيحة يجب أن تحوى أفلاطون وأرسطو معًا"، اقتباس من "أصدقاء قدامى: ذكريات من أصدقاء قدامى"، وهى مقتطفات من يوميات وخطابات كارولين فوكس.

Old friends: memories of old friends, being extracts from the journals and letters of Caroline Fox, Horace N. Pym (ed.) (1884) in *The critical opinions of William Wordsworth*, Markham L. Peacock, Jr (ed.), Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1950, p. 76.

أوضح مثال "الرفض الرومانسي" لتلك العقيدة التى ينطق بها باسم أبولو الكلاسيكى يمكن أن نجدها فى قصيدة كيتس "النوم والشعر" ١٨١٧، فهناك تنديد بالشعراء الذين "يتأرجحون فوق حصان يتمايل ويظنونه بيجاسوس (الحصان الأسطورى المجنح)، وتنتهى بما يلى:

ألف صانع ماهر ارتدوا أقنعة الشعر. إنهم عرق سيئ الطالع عاق

كفروا بالشاعر الغنائى ومصدر الإشراق فى وجهه

ولم يعرفوا ذلك، بل مضوا فى طريقهم

حاملين راية تعسة بالية.

مسجّلًا عليها أشد الشعارات. وهنا وبحروف ضخمة اسم فرد هو بوالو.(٦)

وحتى هنا نجد الصفات المميزة مرتبة. وبمجىء ١٨١٩ كان كيتس نفسه يقرأ (ويحاكى هنا وهناك فى مصاص الدماء) شعر درايدن. ومن ثم، حتى على الرغم من أنه كان هناك ميل واسع لمسايرة جونسون Johnson فى اعتبار درايدن شاعرًا أكثر دينامية من بوب (تمامًا مثلما كان هوميروس وشيكسبير يعتبران أكثر دينامية من فرجيل وجونسون Johnson) فإنه يجب التسليم بأنه فى مدى سنتين صار ذوق كيتس أكثر محافظة. كما أن هذه هى الفقرة – أكثر من أى شىء آخر – التى أكسبت كيتس ازدراء بايرون "الرومانسى".

ومع ذلك تبقى الفقرة مثالاً ممتازًا، فاحتقار القواعد التى تعتبر قواعد ميكانيكية ومفروضة تحكميًا، هو بعد كل شىء علامة مميزة للرومانسية لا يمكن إنكارها. ويمكن الاستشهاد بالكثير من النصوص الرومانسية التى يرى فيها التدهور، من

---

(6) John Keats, *the Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger, Cambridge, MA: Harvard Universtiy Press, 1978, P.74.

الكلاسيكى إلى الكلاسيكى المحدث على وجه الدقة، باعتباره تحول المعيارى من ضرورة داخلية إلى قسر خارجي. وبين الرومانسيين الإنجليز دون شك، دائمًا مع الاستثناء الصارخ لبايرون، وبالمثل باستبعاد المعاصرين أمثال أصحاب المقالات المنظومة (أبرزهم ويليام جيفورد William Gifford) كان شعر بوب يعتبر وافيًا بغرض القواعد فى أفضل الأحوال، وحتى خاضعًا لمسألة – كان أول من أثارها بروح أكثر دفاعية جونسون Johnson – إن كان فى الحقيقة شعرًا على الإطلاق.(٧)

وكان الشرير الأعلى عند بوب هو هوميروس. ولابد أن يصاب أى قارئ لسونيت كيتس عن هوميروس تشابمان بصدمة أنه قد قرأ هوميروس بوب، "ولم يترك أثرا عليه".(٨) ولدينا أيضًا اعتقاد وردزورث (الذى ظهر فى خطاب ١٨٠٨ إلى سكوت مشجعًا طبعة سكوت لدرايدن؛ ولذلك كان يقول كل ما يمكن قوله لصالح درايدن وفترته) بأنه سوف يلزم نصف قرن بالتمام لمحو اسم هوميروس بوب.(٩)

ومن الصعب فى التقليد الإنجليزى الإشارة إلى وقت لم تكن فيه الكلاسيكية المحدثة أو الكلاسيكية الكاذبة محلاً للهجوم(١٠) من قبل. ومقال السير ويليام تمبل مقال فى الشعر (W.Temple's *Essay of Poetry* 1690) وثيق الصلة

---

(٧) من أجل حجة تؤكد أن تلك فكرة مقبولة مأخوذ بها، لا يفرضها إلا هيمنة تاريخ وارتون الأدبى، وليست متسقة بالكامل مع الاستمرار الفعلى لبعض الأفكار الرومانسية والكلاسيكية المحدثة، انظر روبرت جريفين:
Robert Griffn, *Wordsworth's Pope: a study in literary historiography*, Cambridge University Press, 1995, *passim*.

(٨) جيلبرت هايت: التقليد الكلاسيكي: تأثيرات اليونانيين والرومان فى الأدب الغربي.
Gilbert Highet, *The Classical Tradition:Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York: Oxford University Press, 1957, P. 416.

(٩) خطابات ويليام ودوروثى وردزورث: السنوات الوسطى. الجزء الأول.
The Letters of William and Dorothy Wordswroth: the Middle Years, Part I: 1806 – 1811, Ernest de Selincourt (ed.) Mary Moorman (rev) Oxford, Clarendon Press, 1969, P.191.

(١٠) التعبير الذى يحيل إلى أوبتز OPITZ هو لويلوبي: L. A. Willoughby فى: الحركة الرومانسية فى ألمانيا
The Romantic Movement in German, New York, Russell & Russell, 1966, P. 7.

بالموضوع، بإدانته "للمحدثين" لكونهم بالغى الإحكام والإتقان فيما يتعلق بالأسلوب والبيان، والعنصر متزايد الانتماء إلى لونجينوس الذى سبق أن أشرت إليه فى مقدمات درايدن المتأخرة،[١١] هو نقد مسبق لأى تشبث متصلب بالانتظام، ذلك النوع من الأشياء الذى عبر عنه بأكثر الطرق تخشبًا على سبيل المثال بواسطة المحدث تشارلس جيدون وسط معاصرى درايدن الأقربين. وكما يطرح والتر جاكسون المسألة: " فالمحدثون عمومًا لم يشعروا أن القدامى مقيدون بقدر كبير بالقواعد، بل أنهم ليسوا على صواب بقدر كاف فى مراعاتهم لها"[١٢] ولكن المحدثين لم يتفوقوا قط فى تبادل للرأى حتى فى زمانهم، وتظل الكلاسيكية المحدثة الصارمة فى إنجلترا بدرجة كبيرة فزاعة من الفن. وليس معنى ذلك القول إن الجو الأخلاقى والنفسى لعودة الملكية أو طراز الملكة آن (طراز معمارى وزينة شائع فى أوائل القرن الثامن عشر) كان دائمًا رومانسيًا مسبقًا. ويمكن الإشارة إلى عدد من الثوابت، مثل حقيقة أنه على طول تلك الفترة - كما كان شائعًا الشكوى أيام مدام دى ستايل على سبيل المثال - كان التحليل النقدى وحتى التنقيح النصى يستهدفان "الأخطاء" أكثر من "المحاسن"، ومما يوحى بإيمان لا يتزعزع أبدًا بالقوة التشريعية للمقاييس، حتى إن لم تكن دائمًا بدقة المقاييس نفسها. وبالمثل فإن من الكاشف بقوة - كما أظن -أن رسالة الأسقف توماس ووربيرتون عن أصل اللغة، التفويض الإلهى لموسى (١٧٤١ Thomas Warburton, *the Divine legation of Moses* تنأى عن الفكرة (التى يمثلها هردر وروسو بعد جيل ومازال سارية عند شيللى) فكرة أن اللغة المنبثقة مباشرة من الضوضاء الغليظة السابقة على

(١١) بول هـ. فراى: مدى النقد: المنهج والإدراك فى النظرية الأدبية
Paul H. Fry, *The reach of criticism: method and perception in literary theory*, New Haven, ct: Yale University Press, 1983, pp. 87–124; Fry, 'Dryden's earliest allusion to Longinus', *ELN* 19 (1981), 22–4.

(١٢) بيت: من نطاقات المذاق الكلاسيكية إلى الرومانسية فى انجلترا فى القرن الثامن عشر.
Bate, *From Classic to Romantic Premises of Taste in Eighteenth Century England*, New York; Harper, 1986, P.22-40.

اللغة، هى أساسًا استعارة شعرية. وكل إفراط فى المجاز فى اللغة البدائية كان يرجع – كما يدلل ووربيرتون – إلى "سذاجة التصور"[١٣]، ولم يتقدم المتكلمون نحو انغماس متحضر فى الاستعارة إلا من خلال تعاقب مراحل. ومرة ثانية ليس من الحكمة افتراض أن عصيان بوب الشجاع، الذى ينتج بهاء يتجاوز ما يصل إليه الفن، هو دعم لأى شىء يتصل بما سيعد بعد ذلك "جليلاً"، على الرغم من أن إيماءة تحبيذ لونجينوس واضحة بمافيه الكفاية. إن البهاء، أو الجمال المطلق بلا قواعد، له علاقة باللطف الإلهى، وباللاتينية *Gratia*، أى ما لا أعرف كنهه *"Je ne sais quoi"*، صمام أمان لنطاق استُدعِىَ طوال القرن السابع عشر، بدلاً من "الجليل" الذى لعب دورًا معادلاً فى القرن الثامن عشر[١٤]. ولكن حتى لو صلحت هذه الاستثناءات بقدر ما؛ لإثبات أن الكلاسيكية المحدثة لم تكن قط أكثر من ميل فى تاريخ الذوق الإنجليزى، فهذا فى نهاية الأمر ما سار عليه التفكير زمنًا طويلاً. وإذا كان لونجينوس عند بوب يشبه بقدر ضئيل لونجينوس عند جون دينيس J. Dennis (سير لونجينوس المروّع)، فربما ما يزال أكثر شبهًا بنفسه عند بوب (حتى لو كان فقط ذاتا أخرى فى بيرى باثوس Peri Bathous عنوان رسالة بوب فن الغطس فى الشعر، حيث يؤكد للقراء أنه سيقودهم كما كان ذلك من أيديهم بطريق النزول السهل إلى "باثوس" إلى القاع لنهاية المركز، المدى الذى لا يمكن تجاوزه للشعر الحديث

---

(١٣) اقتباس لرينيه ويليك في: "صعود تاريخ الأدب الانجليزي" يوضح التوقع اللفظى الملحوظ بدقة أنه لا يوجد مذهب قادر على قلب قيم وردزورث على نحو أكمل.

Rene Wellek, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1941, P. 88.

(١٤) انظر صامويل هولت مونك: "نعمة لا يدانيها الفن" (مجلة تاريخ الأفكار)

Samuel Halt Monk, "A Grace beyond the reach of Art" Journal of the history of ideas 5(1944) PP. 131 – 50

وأظن أننى كنت مخطئًا فى الإيحاء فى "مدى النقد" (ص /٨٣) أن هذا المفهوم يتطلع إلى مصطلح هازليت gusto الذوق، فهو يرجع إلى الوراء إلى تأكيد عصر النهضة على Sprezzatura Enargeia الطاقة والعنفوان، وأشعر الآن أنه فكر لا يرتبط إلا قليلاً بالازدراء Sprezzatwra.. إلخ.

الحق. أكثر مما هو فى بوالو، حتى لو كان بوالو قد نشر ترجمته للونجينوس وتعليقه عليه مع كتابه هو فن الشعر *Art poétique* عام ١٦٧٤. وكان تأكيد بوالو الرئيسى يقع على ما عند لونجينوس من قول عن الانسجام والإيقاع (التركيب synthesis)، أساسًا فى الفصل التاسع والثلاثين *Peri Hupsous*، والقليل جدًا على تلك الأدوات اللغوية المشوشة الممزّقة مثل ترتيب الكلمات غير المترابط أو المختلط التى أثرت أساسًا فى الذوق الإنجليزى. وكما يدلل بيت Bate (من الكلاسيكى إلى الرومانسى ص ١٧٠ *Classic to Romantic*) وكما يفخر روبرت ساوثى R. Southey فى عينات من أحدث الشعراء الإنجليز *Specimens of the later English poets* (١٨٠٧) وهو يستخف بالكلاسيكية المحدثة، إن للإنجليز عصر نهضة أدبية عظيمة يرجعون إليها.[١٥] ومعيارها كان شيكسبير المخالف للقواعد بدلاً من راسين الدقيق المنضبط (وفى جدال شهير كان ستندال أول كاتب فرنسى حسم الأمر لصالح الإنجليز). وفى تلك الأثناء لم يكن لدى الألمان فى أوائل القرن الثامن عشر إلا نماذج باروكية ليتخيلوا أنفسهم جديرين بصقلها. إلا أن الألمان أنفسهم بدءوا فى التراجع عن المعيار الكلاسيكى المحدث عندما اقترب الناقدان السويسريان بودمر وبرايتنجر Bodmer & Breitinger من جوزيف أديسون ١٦٧٢ – ١٧١٩ (كاتب المقالات والشاعر مؤسس الاسبكتاتور) ليدخلا ذوقًا يستجيب للشعر الإنجليزى فى تقليد ملتون، مما أدى إلى درجة من تعاطف رومانسى سبق من هاللر إلى كلوبشتوك يمكن مقارنته بما حدث فى إنجلترا بين تومسون وكوبر.

وهنا سؤال – يحوى الكثير مما بقى ليقال حول هذا الموضوع – يتعلق بكون وجهة النظر الرومانسية إلى الكلاسيكية المحدثة، باعتبار أنها فى حقيقتها العميقة ليست إلا رومانسية مسبقة، لأن التمييز بين الكلاسيكية المحدثة والكلاسيكية لم يكن

(١٥) انظر ساوثى (تحرير) عينات من الشعراء الإنجليز المتأخرين

See Southey, ed., *Specimens of the later English Poets*, 3 vols, London; Long- man, 1807, 1: xxii – xxxi.

متاحًا بالفعل حتى بدأ المنظرون الألمان فى التسعينات من القرن الثامن عشر يفصحون عن تصور للرومانسية، بحيث تفهم فى تضاد مع إطار ذهنى ينبغى احترامه لا التقليل من شأنه هو الكلاسيكية. وبمجرد ظهور ميل نحو الكلاسيكية عند شيللر وجوته والأخوين شليجل وهيجل، إلى جانب النزعة الهلينية المحدثة عند الإنجليز، والتضاد النفاذ فى كل مكان بين اليونان وروما (وسيرد الكثير عنه فيما يلى)، مالت الكلاسيكية المحدثة لأن تصير – بمعزل عن الضراوة الشاجبة عند كيتس – لا بوصفها مجرد عدو من قش، بل حصانًا ميتًا.

وبعض الملاحظات عن استقبال لونجينوس قد تجعل ذلك أوضح، على حين أنها تبين أن القضية ليست وقفًا على التضاد بين اليونان وروما. لقد كانت سلطة لونجينوس فى أوجها، وربما بالعلو نفسه، فى اللحظة الكلاسيكية المحدثة، وفى رد الفعل الرومانسى المسبق ضدها، ولكن قبل تلك الفترة فى عصر النهضة الذى رجع الرومانسيون إليه فى تجاهل لعصر بوب، وبالمثل بعد تلك الفترة فى عصر الرومانسية نفسه، كان من النادر أن يسمع أحد بلونجينوس. ومن المهم إدراك ما يترتب على تلك الحقيقة. لقد ظلت ترجمة إنجليزية مغمورة له فى بواكير القرن السابع بواسطة توماس هول T. Hall غير مقروءة (يذكر ملتون لونجينوس فى "حول التربية" ولكننا نشك بقوة فى أنه قرأه)، وكانت ترجمة بوالو الفرنسية وحدها هى التى بدأت الموضة التى أبقت عليها ترجمة ليونارد ويلستيد Leonard Welsted عام ١٧١٢. وحينئذ عندما اقترب القرن من نهايته كان لونجينوس ما يزال يُذكر من وقت لآخر، بواسطة الكتاب الرومانسيين الكبار الأوائل وتابعيهم، ولكن كان من الواضح أنه كف عن أن يكون مهما.

وليس ذلك صعب التفسير؛ فالنقاد والشعراء الذين أخذوا لونجينوس مأخذ الجد إذ يشبهون بعض الشىء القراء أصحاب القراءة التنقيحية له فى الأزمنة الحديثة (توماس ويسكل T.Weiskel ونيل هرتز Neil Hertz وكاتب هذه السطور على

سبيل المثال) فهموا "الجليل" (أو السامى أو الرفيع) باعتباره نتيجة للبلاغة التى تعمل على توسيع وتنويع إمكانات تدريب على كتاب البويطيقا "فن الشعر" الذى ظل فى الأساس – بعد أرسطو – تقنية *Techne* أو حرفة. وليست تلك بالضبط وجهة النظر إلى الشعر، لا قبل ولا بعد تلك الفترة، فى الأزمنة التى اعترفت بالقوى السيكولوجية التى ليست شكلية حصرا، اعترافا أوسع مدى – مثلما اعترف بها – كما ينبغى القول فى نص لونجينوس نفسه. فكل من الطاقة والعنفوان *Energeia* كما سبق أن قلت، والوجود بالفعل (تحقق الوجود بالقوة) *energeia* كانا مهمين جدًا عند عصر النهضة، وفى القرن الثامن عشر بعد ذلك عندما يصير الجليل على نحو متزايد سيكولوجيا فى تحليلات متعاقبة من بيرك إلى كانط، ولم يعد مستقرا فى العالم الخارجى أو فى نسيج اللغة، بل يقف متبديًا باعتباره ليس شيئًا آخر غير قوة الذهن نفسها، وقد حل محله مصطلح آخر هو "المخيلة" التى تصير حينئذ شاغلة المكان والتى تشير إلى قيمة ما بعد الشكل meta formal (الشكل الشارح الذى يتخذ الشكل موضوعًا لنفسه) فى الفترة التى تضع إنجازها فى مقابل الكلاسيكية لا الكلاسيكية المحدثة. ويلخص وردزورث فى خطاب عام ١٨٢٥ ما حدث بتأكيد أن اهتمامًا بلونجينوس يربط الكلاسيكية المحدثة والرومانسية المسبقة معًا، يجب أن يكون فى أساسه اهتمامًا بلاغيًا.

> "يندهش المرء من أنه كان ينبغى الافتراض للحظة أن لونجينوس يكتب عن الجليل، حتى بالمعنى الغامض الشعبى للكلمة عندنا – ما الذى يوجد فى قصيدة سافو الغنائية من قرابة مع جلال حزقيال أو إشعيا أو حتى هوميروس أو أسخيلوس؟ لونجينوس يتناول الكتابة المبثوث فيها الحيوية والعاطفة والطاقة، أو إن شئت الكتابة الرفيعة – وأمثلة هذه وفيرة نجدها عند اسخيلوس وهوميروس – ولكن ما من شىء أسهل من توضيح بالبرهان الموجب والسالب أن **hupsous** عنده حينما تترجم بالجلال تخدع القارئ

الإنجليزى، عندما تستبدل بالترجمة جذر الكلمة. فالكثير مما ألاحظ أنك تسميه الجليل ينبغى أن أسميه بالرائع أو المهيب"(١٦).

وربما هذا الشاهد عن مسافة نقدية معينة من الرومانسية المسبقة فى المرحلة التى سبقتها، سيوضح جزئيًا لماذا يمكن للكلاسيكية المحدثة أن تبدو مستعيدة الاعتبار فى حالات استثنائية مثل حالة بايرون، التى توضح مجادلته عام ١٨٢١ مع ويليام ليل بولز Wllliam lisle Bowles حول قيمة شعر بوب، وأن نموه تجاوز، أو على أى حال واصل البقاء وراء كتابة التاريخ الأدبى لوارتونس، الذى ظل بولز الأكبر سنا واقعًا بالكامل فى حبائله. ويقلل بولز فى السيرة الشخصية لبوب من شأن نزعة المركزية الإنسانية عنده (التى ترى ضمنًا باعتبارها غير دينية) ويعيب عليه فشله فى تقدير جلال العالم الطبيعى.ويرد بايرون فى سلسلة من خطابات إلى ناشره مقصود بها التداول أن كل المناظر الطبيعية جرداء عقيمة بدون آثار التاريخ الإنسانى، وهو قادر على فعل ذلك لأنه يستطيع تلقائيًا أن يردد ما افترضه كانط عن الجليل، بدلاً مما ردده وارتونس عن تقليد سبنسر، من أن الجليل مستقر فى الذهن الإنسانى وليس فى العالم غير الإنسانى. وهو يستطيع أن يسلم بلا قانونية الخيال وتعالى عصر النهضة، محررًا بذلك نفسه لكى يعيد فحص ما إذا كان – أو لم يكن – الموروث التقنى والأخلاقى فى شعر بوب أسمى على أية حال من بدائله قبل الرومانسية – بما فى ذلك قراءته الخطأ "شعر البحيرة" عند وردزورث وجيله. ولكن مؤلف دون جوان (١١ – ١١١) باستدعائه عارفًا للأنشودة الرعوية المفقودة، هو فى النهاية أقرب إلى الهلينية المحدثة لشللى وكيتس منه إلى كلاسيكية بوب المحدثة. ومسافة بايرون هى المسافة الرومانسية من الانسجام المفقود، وليست مسافة ما قبل الرومانسية من صناعة ثقافية. ويُعرف عن أوجست فيلهلم شليجل أنه قال عن هردر "إن أبحاثه عن موضوع الشعر

---

(١٦) خطابات ويليام ودوروثى وردزورث: السنوات المتأخرة. الجزء الأول، ١٨٢١-١٨٢٨.

The Letters of William and Dorothy Wordsworth: the later Years, Part I; 1821- 1828, Ernest de Selin court (ed) Alon G. Hill (rev), Oxford. Clalreudon Press 1976, P.335.

الشعبى والخرافى، يبدو أنها قادته إلى استنتاج أن ربة الإلهام لا يمكن تعهدها بنجاح إلا بواسطة أشد أتباعها فظاظة".[١٧] وهنا يرى المرء مرة ثانية التضاد بين رد الفعل العنيف من جانب الرومانسية المسبقة، ضد أى تشذيب وكل تشذيب (بكل نزعة فرترية للعاصفة والاندفاع رافضة حتى العرامة القديمة لهوميروس لصالح أوسيان)، والحوار الودى بين الجيل المسمى بالرومانسى هنا بصوت شيليجل وبين الكلاسيكية.

كل ذلك لمجرد دعم بقدر ما لمراجعة مبتذلة لشيء مبتذل : رد الفعل الرومانسى على المقاييس الكلاسيكية لا ينبغى المبالغة فيه، ولكن ينبغى أيضًا أن نأخذ الحذر حتى لا نؤكد كما يفعل أو هيدن O.Hayden أنه قد بولغ فيه فى الماضى. فهو يدلل فى مهاجمته لتحليل إم. إتش. أبرامز المعتمد كقانون فى "المرآة والمصباح" للنقلة من مقاييس نقدية قائمة على المحاكاة إلى مقاييس قائمة على التعبير. على أن "الرومانسيين " (مثلاً، من المفترض أن كوليردج يقرأ بطريقة معينة مختلفة عن طريقة وردزورث) كانوا مهتمين لا بما هو تعبيرى بل "بنظرية إبداعية"، يكرهها هو بعد ذلك على التلاؤم مع المحاكاة، لكى يمد نفوذ أرسطو خلال الفترة الرومانسية[١٨]. ولكن المصباح يصدر ضوءه على شيء ما، فأبرامز بالفعل لا يدق مثل هذا الإسفين بين التعبيرى والإبداعى، ومن ثم يترك مكانًا أضيق لعدم الاتفاق مما يعتقد هيدن، ولم يرد أحد أن يزعم – مع الاحترام لهيدن – أن الرومانسيين هجروا أرسطو، على الرغم من أنه سيكون ضروريًا أن نوضح فيما يلى النقاط التى أبعدوا أنفسهم فيها عنه. وكان الزعم التقليدى دائمًا ينحصر فى أنهم أعادوا تفسيره (باعتباره من القائلين بالتركيب العضوى لا الميكانيكى) وفى بعض الحالات باعتبارهم الكهنة مفسرى

---

(١٧) فيدلر (تحرير) محاضرات أ.و. شليجل فى الأدب الألمانى من جوتشد إلى جوته

H. G. Fiedler (ed) A..W. *Schlegel's Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe* P 35. Basil Blackwell, 1944, (1833 notes by George Toynbee), Oxford:

(١٨) يوهان هايدن: النجم القطبى للقدماء. التقليد الأرسطى فى النقد الأدبى الكلاسيكى والإنجليزى.

John O. Hayden, *Polestar of the ancients: the Aristotelian tradition in Classical and English literary criticism*, Newark, de: University of Delaware Press, 1979, esp. pp. 168-9.

المتشظى الذين يختلفون مع تأكيده على الوحدة الغنائية. ومن المؤكد مرة ثانية أن استعداد وردزورث للإقرار أو التظاهر بأنه لم يقرأ "فن الشعر" قط، يفتح المجال لفصل مثير للاهتمام فى تاريخ المؤسسات الثقافية المتغيرة. وعلى حين أنه من الصواب الإشارة مع جيلرت هايت Gilbert Highet إلى أن "شللى عرف عن اليونانية أكثر مما عرف بوب، فإن جوته عرف عن اليونانية أكثر مما عرف كلوبشتوك *(The classical tradition, P. 355)* فيظل ما هو أكثر دلالة أن نتذكر مع جون هودجسون J. Hodgson أن نسبة، وربما العدد المطلق من القراء على الأقل الذين لا يتطلبون ترجمات عن المؤلفين الكلاسيكيين، كان يتناقص بسرعة فى زمن وردزورث،[١٩] ومهما كان التحول الرومانسى عن المقاييس الكلاسيكية كبيرًا أو صغيرًا، فإن ما يبقى مفتوحًا للجدال بقدر أقل كثيرًا هو ببساطة أن معرفة المقاييس الكلاسيكية كانت تتضاءل مع تغير خصائص توزيع السكان الذين يعرفون القراءة والكتابة، وأن ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت كتابًا من الشباب مثل كيتس (ومن الظاهر وردزورث) يستطيعون تأكيد القوة الابتكارية بقدر من الجسارة أكبر مما كان يمكنه تخيله حتى ذلك الوقت. وحينما دعا إدوارد يونج إلى "التأليف المبتكر" عام ١٧٥٩ كان يعرف أن الأشخاص المتعلمين الذين يمكن أن يطلق عليهم اسم الشاعر، كانوا فى حاجة إلى كبح علاقتهم الوثيقة بالكتابات القديمة لكى لا يحاكوها. وبالنسبة لشاعر مثل وردزورث أو كيتس لم تكن الحاجة إلى جهد للكبح – بالنسبة إلى الشعراء القدامى على الأقل، وبقدر أكبر إلى النقاد القدامى – بهذا القدر من الإنهاك.

وربما كان أسلم الأشياء فى القول عن جانب النموذج من الموقف الرومانسى نحو المقاييس الكلاسيكية، هو أنه بالتناقض مع الموقف الرومانسى المسبق يعد مفتقرًا إلى الثبات بدرجة كبيرة. ومن المظنون أن الأخوين شليجل وهما بقدر كبير

---

(١٩) جون هودجسون: من أجل ذلك...؟ John Hodgson, *Was it for this...? Wordsworth Virgilian Questionings*, Texas studies in Literaturel and Language 33 (1991) P.133.

على اتفاق حول التقليد الكلاسيكى، فعلى سبيل المثال (وكان فريدريش هو الذى بدأ مثل نيتشه ممارسًا لفقه اللغة الكلاسيكية) بينما استطاع فريدريش أن ينتقد جوته بسبب الكلاسيكية المحدثة فى بروبيلاين *Propyläen* استطاع أخوه أن يتبنى التكتيك الكلاسيكى المحدث الأعلى فى نقد أرسطو بسبب التراخى تجاه الأنواع الأدبية، عندما حكم على الملحمة بواسطة قواعد المأساة. وبحذاء تقلب مثل هذه الآراء هناك الميل الغريزى للمهادنة الذى يبدو موجهًا بدقة نحو تبسيط الميل للتطرف. وهكذا يجد المرء فريدريش شليجل يقول أشياء مثل : إنه من المدمر بدرجة متساوية للذهن أن يمتلك نسقًا أو لا يمتلك نسقًا. على المرء ببساطة أن يقدر الجمع بين الاثنين، أو مرة ثانية : "كل الدراسات الرومانسية ينبغى أن نجعلها كلاسيكية، وكل الدراسات الكلاسيكية ينبغى أن نجعلها رومانسية[٢٠]. وبكلمات ويليك: "الأمر هكذا، وتريد مدام دى ستايل فى "عن ألمانيا" أن يكون الأدب الألمانى أكثر انتظامًا، أكثر اتصافًا بالذوق الحسن، وأن يكون الأدب الفرنسى أقل تقيدًا بالموضوعات الصارمة، وأكثر حرية فى الاستغراق فى تحليق الخيال" *(History of Modern Criticism,* II, 229*)*

وربما يمكن تعقب المسئولية عن هذا النوع من فعل الموازنة، بإيمانه بكفاءة الديالكتيك، بأشد الطرق مباشرة إلى خطابات فريدريش شيللر "حول التربية الجمالية للإنسان"(١٧٩٥) كما يمكن إرجاع مصطلحاته إلى "نقد الحكم" عند كانط (١٧٩٠) وفى نص شيللر تتراصف مفاهيم "نسق" و "كلاسيكى" مع دافع التشكيل Form Trieb فى العقل المطلق Categorical reason (وكذلك مع عبادة العقل فى

(٢٠) كلا القولين المأثورين استشهد بهما إرنست بهلر فى مقالات مهمة حول هذا الموضوع.
انظر: "قضايا نظرية فى التاريخ الأدبى"
The Theoretical Issues in Literary History, David Perkins (ed.), Cambridge, MA : Harvard University Press, 1991. PP.15

والثانى فى أصول النظرية الأدبية الرومانسية.
The Origins of Romantic Literary Theory, Colloquia Germanica 2 (1988)121

الثورة الفرنسية) على حين أن الميل اللانسقى والرومانسى نحو دافع المادة Stoff trieb الإمبريقية الحسية، للفهم (مجازات الغرائز الدنيا التى ألهمت الثورة الفرنسية) "التربية الجمالية" التى كانت عند شيللر كما كانت عند جوته ليست إلا تحييد الغرائز الثورية بواسطة مرونة الذهن (دافع اللعب spieltrieb) تؤدى إلى تشكيلات منتصف الطريق التى تستبق على وجه الدقة وبالكامل، المودة الرومانسية نحو الكلاسيكى. وعلى سبيل المثال: الشىء المهم... هو تفرقة النزوة (الارتجال) من الجسدى، والحرية من الطبع الخلقى، للتوطئة الأولى مع القانون والتابع الثانى مع الانطباعات".[٢١] وفى الصياغات النهائية للتضاد بين الكلاسيكى Klassik والرومانسى Romantik، كما سنرى، يتجه (الجسدى) والمعنوى نحو أن يتبادلا الأماكن، ويظل كل منهما باقيًا فى حالة اغتراب عن الآخر ولكن الخطوط بمجرد رسمها تبقى دون تغير، والحالة الناجمة عن الاعتماد المتبادل الديالكتيكى هو ما يحفظ الرومانسى فى الفكر الألمانى من أن ينظر إليه ارتقائيًا فى أى وقت كخطوة متقدمة على منظور أسبق.

ولكن النظرة الرومانسية إذن، كان يفكَّر فيها باعتبارها ضرورية بمعنى من المعانى، تحديدًا تاريخيًا منبثقًا، ومع ذلك لا أحد حتى ستاندال، أول من أسمى نفسه بإرادته رومانسيًا، كان مستعدًا لتأكيد أنها كانت بالضرورة أفضل من النظرة الكلاسيكية. وفى الحقيقة، ابتداء من معنى شيللر (فى الشعر الساذج والعاطفى ١٧٩٥) أن الخيارات الوحيدة المتأخرة عن وقتها للشاعر "العاطفى" هى الأنواع الرعوية، والمراثى، والهجاء والمستمرة مباشرة وصولاً إلى "الوعى التعيس" لهيجل، وتكاد الرومانسية تُفهم باعتبارها أزمة اغتراب غبية، اجتثاث جذور متطرف للمثالى من أرض الواقع. وفى عبارات معينة لهؤلاء الكُتَّاب يقدم تى إى هيوم T. E.Hulme كاريكاتيرات للرومانسية بعد قرن ما تزال مناسبة:

---

(٢١) فريدريش شيلر: فى جماليات تعليم الإنسان. Friedrich Schiller, *on the Aesthetic Education of Man*, Reginald Snell (trans) New York: Unger 1965, P.30.

إنها تتطاير بعيدًا فى الغاز المحيط بها[٢٢] " وفى الحقيقة إن الكثير من الكُتَّاب الذين نسميهم رومانسيين لا يرون أنفسهم رومانسيين بل ما بعد رومانسيين، وهم مماثلون جدًا لاعتباراتنا فى تصورنا لأنفسنا كما بعد حداثيين، فهم ينظرون إلى الوراء إلى الفترة من دانتى إلى شيكسبير وسيرفانتس باعتبارها رومانسية تمامًا، مثلما لا يعترف هيجل فى ظاهريات الروح على الوعى التعيس باعتباره مطابقًا لأى حالة معاصرة للأشياء بل لانبثاق المسيحية. وسأعود لتلك المسألة فى الخاتمة.

وحقيقة أن هؤلاء الكُتَّاب يرون أنفسهم باعتبارهم فى وضع أداة تحليل مقارن، هى بعينها التى تبينهم واقفين أو يصرحون بأنهم واقفون خارج وفوق أى وجهة نظر ثابتة، ربما تكون بعيدة عن أى صوت حقيقى بالكامل، وإن يكن قد امتلكته بتلك الصفة التى دعاها بايرون وفقًا لليدى بلسنجتون Blessington القابلية للتغير Mobility[٢٣] التى أطلق عليها كيتس : كفاءة التجرد الذهنى negative capability وهازليت: التذوق المتنوع Gusto ، والتى أطلق عليها فريدريش شليجل قبل عشرين سنة: المفارقة.

(لم يكد عام ١٨١١ يمضى حتى أدخل كوليردج التمييز بين الكلاسيكى والرومانسى فى إنجلترا، كما مرت سنوات أخرى عدة قبل أن تجعل رحلة ستايل الإنجليزية وترجمة جون بلاك لمحاضرات أ.ف. شليجل المصطلحَ مألوفًا، وفى خطابات بايرون لجوته أثناء تلك الفترة سأله رأيه فى هذا التمييز، وربما يكون ذلك السبب فى أن تقلب المنظور أخذ وقتًا أطول ليصير سمة للتفكير الرومانسى الإنجليزى، على الرغم من أن فريدريش شليجل أطلق على روايات جان بول

---

(٢٢) ت.إ. هيوم: "الرومانسية والكلاسيكية" فى النقد: نصوص أساسية T. E. Hulme, 'Romanticism and Classicism' in *Criticism: the major texts*, Walter J. Bate(ed.), New York: Harcourt, 1970, p. 566.

(٢٣) مارجريت، كونتيسة بليسنجتون، محاورات اللورد بايرون مع كونتيسة بليسنحتون.
Margurite, Countess of Blessington, *Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington*, London: R. Bentley, 1834, P.67.

ريشتر J.P. Richter المنتجات الوحيدة الرومانسية لعصر ليس رومانسيًا[٢٤]. وتبدو أعمال جان بول لنا شديدة الانتماء للحظتها، ومن الغريب عندنا كذلك أن ستندال كان مستعدًا لأن يسمى نفسه رومانسيًا فى راسين وشيكسبير، وإن يكن يبدو أنه يجسد فى رواياته على وجه التحديد عدم الاستقرار الزئبقى لوجهة النظر (التى يجدها المرء أيضًا فى كلايست، وفى الأنساب المختارة لجوته) التى تتجاوز – بالنسبة لمجرد القابلية للتغير – حتى تأثير الديالكتيك فى بايرون أو بوشكين أو هاينى، كما أنها أكثر رهافة من "الحوارية" أو الصبغة الروائية للأنواع الشعرية التى تبناها التناول الباختينى لتلك الفترة بوضوح من فريدريش شليجل.

ولم يكن ليفوت القارئ أن من الملائم فى بعض الجوانب من وجهة النظر الحالية، أن نطوى شعر وردزورث ونقده المهمين، ونعيدهما إلى الرومانسية المسبقة. إن بليك الذى يقرأ حتى وردزورث على أنه كلاسيكى خبيث، كان قد تم استئجاره مثل رينولدز ليخفض من قيمة الفن".[٢٥] ولكن ربما كانت أفضل نظرة إلى بليك نفسه أنه رومانسى مسبق، ولهذا السبب عينه، فإنه يشكل استثناء عريضًا، إلا أن معظم الكُتَّاب الذين يُعدون رومانسيين، ولكنهم يَعدون أنفسهم واقعين فى شرك فى مكان ما حول الرومانسية والكلاسيكية، يتحققون بالكامل من أن الكلاسيكية فى أحسن الأحوال وأسوئها، لحظة محدودة تاريخيًا لا يستطاع الدخول إليها مرة ثانية إلا بواسطة وسائل اصطناعية تمامًا، ولا أشعر أن تودوروف حينما يكتب، يتعرف بقدر كاف على الوعى الذاتى لهذه الفترة، وإن يكن على نحو يحيطنا علمًا.

يكون المرء رومانسيًا أصلاً عندما يكتب تاريخ الانتقال من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين، أو يظل كلاسيكيًا إذا تصور الاثنين متغيرين من جوهر واحد، ومهما

---

(24) F. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms* (حوار حول الشعر والأقوال الأدبية المأثورة) Ernst Behier and Romanticsm strvc (trans) Philadelphia, PA. University of Pennsylvania Press, 1968, P. 95.

(٢٥) شعر ونثر ويليام بليك، William Blake, *the Poetry and Prose of William Blake*, David V. Erdman (ed.) Garden City, NY Doubleday, 1970, P.625.

يكن الحل المختار فإن الكاتب يتبنى وجهة النظر الخاصة بإحدى هاتين المرحلتين ليحكم على الأخرى ويشوهها[٢٦] .

وأفضل القول إنه ليس التشويه بل الحنين الذى يقابله المرء فى هذه اللحظة. وكان جزء من القدر، من الحتمية التاريخية التى يخبرها كتاب تلك المرحلة المسماة بالرومانسية، هو الإحساس بالحتمية التاريخية نفسها – النزعة التاريخية التى شبعهم بها صعودُ فقه اللغة الجاد؛ فالنزعة التاريخية باعدت بينهم وبين الكلاسيكية بطريقتين، فقد جعلت الجانب الثقافى مما دعاه كيتس المسيرة العظيمة للعقل، يبدو غير قابل لعكس الاتجاه، دون أن يبدو بالضرورة تقدميًا (لماذا ليست الفنون تقدمية (ارتقائية) لم يكن موضوع هازليت وحده) وأدخلت إحساسًا بنسبية القيم كان نفسه فى نزاع مع كلية (إطلاقية) المقاييس الكلاسيكية. وكل من قيَّم الكلاسيكى باعتباره مصطلح مغايرة، كان بكلمات أخرى وبقدر ما، معاديًا للكلاسيكية (وبطريقة ثانوية يصدق المثل على "التقليدى" المثال الاجتماعى المتلاشى، الذى يسبب شجن كل من روايات سكوت التاريخية والكوميديا الإنسانية لبلزاك). وقد تم اعتناق متضمنات وجهة النظر النسبية لأول مرة باسم الرومانسية بواسطة ستندال فى راسين وشيكسبير، فهو يقول إن الرومانسية هى فن إعطاء الناس أعمالاً أدبية قادرة فى الحالة الحاضرة لأعرافهم ومعتقداتهم، على إعطائهم أعظم لذة ممكنة، "على حين أن الكلاسيكية على العكس تعطيهم الأدب الذى منح أعظم لذة ممكنة لأجداد أجدادهم"[٢٧]، ولكن احتفاء ستندال هو الذى يعلن بدوره أن الرومانسية آيلة إلى الزوال القادم.

---

(26) Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol* Caroline Porter (trans) , Ithaca, Ny, Cornell University Press 1982, P. 289. Quoted, in a similar Context by Thomas Vogler, "Romanticism and liter ary periods: the future of the Past", *new German critique* 38 (1986) P.133

(27) 'Le *romantisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.' Stendhal (Henri Beyle), *Racine et Shakespeare*, Henri Martineau (ed.), Paris: *Le Divan*, 1928, p. 43.

وغياب هذا النوع من التحذير تاريخى النزعة فى البيانات الأدبية التى تعلن العصيان فى بواكير القرن العشرين قد يكون مفيدًا لتوضيح الطريقة التى حاولت بها المودرنزم (الحداثة) على خلاف الرومانسية الدخول من جديد الفردوس الكلاسيكى السرمدى بواسطة وسائل اصطناعية.

وفى سبيل التكفير عن المغامرات بتعميم حول وردزورث فى هذا السياق الذى سيبدو بمعظم الطرق قابلاً للتعقل بما يكفى (لغة البشر الواقعية) "وأشكال الطبيعة الجميلة الدائمة"، يمكن بالكاد التفكير فى أنها عرضة للتغير (المقدمة وردزورث، ص ٧٣٥) ولكن هناك القليل جدًا من الكلاسيكى أو المعرفة بالكلاسيكى فى الطريقة التى يدركان بها، ويجب أن أعترف الآن أنه ربما يكون أكمل تضاد تاريخى النزعة وأكثره إثارة للاهتمام بين الموضوعية الكلاسيكية والذاتية الرومانسية يوجد فى وردزورث نفسه، فى الخطاب إلى صديق لبيرنز Letter to a friend of Burns الفاتن والذى غالبًا ما يجرى تجاهله (روبرت بيرنز)

إن ما يهمنا فى كتب الكتَّاب الكلاسيكيين هو فهمها والاستمتاع بها. ومن الصواب أن الأمر مع الشعراء خصوصًا - إذا كانت أعمالهم جيدة - أنها ستحوى داخلها كل ما هو ضرورى لكى تفهم ويستمتع بها. وينبغى أن يتضح أن القدماء فكروا بهذه الطريقة، لأنه لم يعد قط للشعراء اليونان والرومان المبرزين إلا القليل والضئيل مما يذكر ولم يحفظ منه إلا أقل القليل. ومن المبهج أن نقرأ ما يختاره هوراس فى ممارسته السعيدة لعبقريته لكى ينقله عن نفسه وأصدقائه، ولكننى أعترف أننى لا أبلغ من حب المعرفة، المستقلة عن جودتها الدرجة العالية التى تجعل من المحتمل أن أبتهج كثيرًا لو سمعت أن سجلات الشاعر باللغة الأوسكانية من شمال إيطاليا Sabine وسجلات معاصريه المؤلفة على خطة بوزويل، قد استخرجت من الأرض وسط أطلال هيركيولانيوم... وعلى خلاف ذلك بكثير يكون الحال مع تلك

الفئة من الشعراء الذين تعتمد كتاباتهم على المعرفة المألوفة التى ينقلونها عن المشاعر الشخصية لمؤلفيهم، وتلك هى الحال مع تدفق عاطفة **بيرنز** Burns[٢٨].

ويصرخ القارئ غير محترس بعض الشيء بالتدفقات العاطفية التى تنتمى إلى السيرة الذاتية لوردزورث؛ فعند وردزورث تكذيب بكل تأكيد يقرر أن مثل هذه المشاعر بلا قيمة إذا لم تكن مشتركة بين الجميع، فالشاعر "رجل يتحدث إلى رجال" (المقدمة، وردزورث ص ٧٣٧)، ونحن نعرف أن وردزورث قد لا يكون قد أصدر مثل هذا التكذيب، ليشمل على الأقل بعض مشاعر بيرنز (ومن ثم إيماءة التنازل فى المناشدة الخاصة التى يعتقد أن بيرنز يستحقها). ولكن على الرغم من ذلك فإن النزعة التاريخية التى يوصى بها وردزورث فى هذه الفقرة، هى بعد كل شيء أكثر راديكالية مما يعتقد معظم القراء المحدثين الذين يقرءون النظرية باعتبارها شكلانية أو تحليلية نفسية. وكأننا قد وجب علينا للتمشى مع نغمة وردزورث أن نقرأ أعمال مرحلة بروح متسقة معادية للنزعة القصدية، وأعمالا أخرى بروح كاتب يتعمد الثرثرة. ومما يثير الدهشة أنه حينما تكون الآراء آراء وردزورث ولا نستطيع أن ننكر ولا يهم أى ممارسة قراءة تشبه ممارستنا بقدر أوثق، أن الروح الأولى هى التى يسبغ عليها احترام أكبر.

وهناك قضية تسترجع جدلاً ينتمى بدرجة أقل ثباتًا إلى العلاقة بين الرومانسية والكلاسيكية، سأعود إليها فى الخاتمة. وفى هذه الأثناء على أى حال هناك المزيد ليقال عن عدم الثبات الذى أكدته فى تضاد مع الاستقبال الرومانسى المسبق ذى الطابع النموذجى للكلاسيكية المحدثة. وكحالة وثيقة الصلة بالموضوع لا تثمر إلا القليل غير الاختلاط فى النظرة الأولى على الأقل ، تمعن فى التأثير على سمعة هوميروس، (1795) *Prolegomena ad Homerum* لدراسة فريدريش أوجست فولف الرائدة، تمهيد لهوميروس، أول عمل بحثى يدافع على نحو موثوق بتخصصه، عن

(28) *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 vol, A. B. Grosart (ed.) rev. edn. New York : AMS Press1967, 11:11 - 12

التأليف مجهول المؤلف متعدد المؤلفين للإلياذة والأوديسة. وقبل فولف كان هناك إجماع يجرى بناؤه حول هوميروس، فهو شاعر "فذ التأهيل" يمارس سيطرة على الوحدات الثلاث، تسبق حتى إلمام أرسطو بالأمر (هذه هى وجهة نظر جيلدون Gildon وآخرين) ولكنه كان أيضًا على النقيض من فرجيل موهوبًا "بالعبقرية"، وكان طابع كتابته "سريعًا" مندفعًا بعنف" مؤثرًا فى الأعصاب " ومتفجرًا بالطاقة (كانت هذه وجهة نظر درايدن وبوب من قبل، ونادرًا ما جرى تحديها فى العقود اللاحقة). وهنا مرة ثانية ثبتت الكلاسيكية الجديدة والرومانسية المسبقة فى علاقة كل منهما بالأخرى، وغالبًا فى هذه الحالة حتى دون نزاع، على الرغم من وجود الكثيرين فى العصر "الأوغسطى" الذين آثروا فرجيل (الذى لم يسبغ الطابع الرومانسى على مؤلفه *Lacrima rerum* (عالم الدموع) حتى آخر القرن التاسع عشر) والكثيرين فى المرحلة اللاحقة الذين آثروا هوميروس بمقدار ما لا يعد هو نفسه مغاليًا فى الكلاسيكية المحدثة بالنسبة لذائقة "العاصفة والاندفاع" وكل هؤلاء العاديين الذين تجمعوا معًا بواسطة جونسون وسط الكلمات المأثورة لديك مينيم الناقد Dick Minim the critic فى الآيدلر *Idler* المتكاسل (أوراق مقدمة لـ يونيفيرسال كرونيكل *(Universal chronicle* بين ١٧٥٨ و ١٧٦٠ ، ملاحظات شخصية المتكاسل الرقيقة والمدققة) واستمروا خلال المرحلة حينما تحقق فهم متنام متزايد الطابع التاريخى لهوميروس قبل فولف بواسطة توماس بلاكويل T.Blackwell (بحث فى حياة وكتابات هوميروس ١٧٣٥) وروبرت وود (مقال فى العبقرية الأصيلة وكتابات هوميروس ١٧٦٩).

وأحد آثار كتاب فولف كان التقليل نوعًا ما من شهرة هوميروس فى نفس الزمن الذى يتوقع فيه المرء أن تزدهر، حينما تواصل كثيرًا مقارنته بشيكسبير (يحتفى شيللر بعض الشىء فى معاصرة مع فولف على نحو ما ملتبس بهوميروس، باعتباره

المثال المنفرد للشاعر الساذج، ولكن ربما كان ذلك جزءًا من التعقيد الذى أرغب فى تأكيده) والحقيقة أن هوميروس ببساطة لم يكن يُذكر أو يُفكر فيه كثيرًا قبل التسعينيات من القرن الثامن عشر، وينبغى أن يقرأ افتتان كيتس المشبع بالهيبة فى سونيت ١٨١٦ جزئيًا باعتباره احتجاجًا ليس مقنعًا تمامًا ضد سيطرة التقليد الملحمى بواسطة ملتون فى المرحلة السابقة.[٢٩] ولأسباب اشتهر التعبير عنها بواسطة شيطان ملتون ورددتها الممارسة الرومانسية ، جاء الذهن ليصير "مكانه الخاص" حالاً محل المظاهر الخارجية للأحداث الإنسانية، كما أن ملتون حل محل هوميروس بالطريقة نفسها التى حلت بها المخيلة محل الجلال البلاغى والمشهدى . ولا شك فى أن دور ملتون كان أكبر كثيرًا فى إنجلترا منه فى ألمانيا (على الرغم من أن ملتون كان متوسطًا بواسطة أديسون الذى غير الذائقة الألمانية فى مرحلة أسبق) ولكن هناك أيضًا يظهر أن ملتون فقد الأرض.

وربما سيظهر أهم سبب لهذه التغيرات مرة ثانية فى سياق ملاحظاتى الختامية، ولكننى أظن أن لفولف علاقة بذلك أيضًا. "فرجال الأدب – يقول هايت Highet – وجدوا كتاب فولف مثبطًا للهمم ". (التقليد الكلاسيكى ص ٣٨٥) وهو يشير إلى اتجاه جوته "هوميروس، هوميروس الأوسع "كعلامة على إحباطهم.[٣٠] ومن الصحيح كما يلاحظ أرنست بهلر إذابة مألوف فرد فى كيان جمعى تحكمه "روح شعبية" أو "روح عصر" لم يكن شيئًا غير مؤلف أثناء المرحلة الرومانسية : إن أغنية النيلونجن ، ودرامات شيكسبير وحكايات الجان التى جمعها الأخوان جريم ترد على

---

(٢٩) انظر قراءتى لهذه السونيت فى "دفاع عن الشعر : تأملات فى مناسبة كتابة :

A Defence of Poetry: Reflection on the Occasion of writing, Stanford, ca Stanford University Press, 1995, PP.147-52

(٣٠) جوته يخشى "أنك لا تستطيع أن تقرر أن هناك هوميروس قبل هوميروس" فى "عن العمارة الألمانية مقالات عن الفن والأدب ،

Essays on Art and Literature John Gearey (ed.), Ellen and Ernest von Nordhoff (trans), New York : Suhrkamp, 1986, P.8. Quoted in Behleri "Problem of Origin", P (4 – 31).

الذهن (مشاكل أصل ص ١٨) . ولا شك فى أن هذا الاتجاه ليس غير ذى صلة بالانشغال – المسبق – المعادى للكلاسيكية مرة ثانية – بالشذرة التى نظّرتها أول مرة حلقة فيينا. ولكن فى الوقت نفسه طرح تفكيك هوميروس تحديًا قاسيًا على أفكار العبقرية الأصيلة والوحدة العضوية. وإذا استطاعت فى الحالة الأخيرة نظريات متنوعة عن الرمز أن تتوسط المتشظى والمتكامل، فقد كان من الأصعب تفسير (بقراءة أفلاطون على سبيل المثال دون عون من نزعة المراجعة الأفلاطونية المحدثة) كيف تستطيع العبقرية أن تظل مفهومًا تأصيليًا مقبولاً ظاهريًا عندما تفصل عما دعاه كوليردج" الروح التشكيلية للمخيلة" (كآبة – قصيدة غنائية ، ١٨٠٢). ويستطيع المرء أن يرى هذه المسألة تلح مزعجة على الكثير من شعر كوليردج حوالى الوقت الذى رأى نشر رسالة فولف "الروح الواحدة شاملة الوعى التى تتشكل بإطلاق الفكر الموجود فى كل مكان كل موناداته (جواهره الفردة) المشتبكة فى ترابط عاطفى) (قدر الأمم ١٧٩٦ سطور ٤٤ – ٧) أحد الأمثلة على تلك الجهود مثل "ماذا إذا كانت كل الطبيعة المبثوثة فيها الحياة ليست إلا قيثارات منوعة التركيب (القيثارة الهوائية ١٧٩٥). ولكن كما كتب فخته إلى فريدريك شليجل عام ١٨٠٠ "ولكن من أين يجىء مصدر الفنان الأول الذى ليس قبله شىء"[٣١]

ولكن أن تستطيع القصائد– التى اعتبرت حتى الآن أعمالا عبقرية– أن تفرض نفسها على القارئ بكل اكتفائها الذاتى، يعنى فى النهاية إما أن مذاهب العبقرية الخلاقة لم تكن فى صميم المسألة بعد كل شىء (مما يؤكد مقاييس الكلاسيكية فى المحاكاة) أو أن هذه القصائد لم تكن مثالية كاملة بصيغة الماضى التام Pluperfect كما أخذت (مما يعمل على مزيد من تآكل سلطة المقاييس القديمة). ومرة ثانية كان وردزورث، العجوز الآن وهو يكتب إلى هنرى نلسون كوليردج فى ١٨٣٠ الذى تدبر الجمع بين وجهتى النظر هاتين بينما يتأمل التغير الكبير المضطرب فى مكانة هوميروس تأملاً مكتملاً : "إن كتب الإلياذة لم يكن

(31) Quoted in Behler, "Problems of origin", P. 14 .

مقصودًا بها قط أن تصنع قصيدة واحدة، و.... الأوديسة ليست من عمل الرجل نفسه أو العصر نفسه بدقة. إن هوميروس لا يجيء بعد أحد إلا شيكسبير ... ولكن فى الوقت نفسه لا أستطيع أن أفكر إلا أنك فى بعض النقاط أسرفت فى تقدير القصائد الهوميروسية وخاصة أساليب الحياة ، قواعد السلوك (Letters : the later years, Part11, PP. 318 – 19) هنا نجد ميلين مختلفين ويبدوان متناقضين يعملان فى هذه الفقرة ويتآزران للوصول إلى غاية واحدة؛ الأول ينتقص إنكار أن العبقرية الأصيلة تنتمى إلى أى مؤلف مفرد انتقاصًا صريحًا من قيمة أى عمل، ولكن فى الوقت نفسه يبدو أن الفقدان المفترض لوحدة العمل يستدعى للذهن المقياس الكلاسيكى للوحدة الذى لا يرتبط بالإبداعية إلا بقدر أقل من اعتبارات المحاكاة، مثل "أساليب الحياة (قواعد السلوك). ويمكن إثبات أن هذين الميلين مع ذلك رومانسيان بسماتهما المتميزة – مع النزعة التاريخية المتضمنة فى الاعتقاد الذى كان منتشرًا فى ذلك الوقت أن الأوديسة هى قصيدة تالية للإلياذة، وذلك بمضاهاتهما بمعادلاتهما فى الرومانسية المسبقة . بينما كان هوميروس عند وردزورث ليس كلاسيكيًا بقدر كاف، لأن معرفة أنه "هو" الذى يتصف بالافتقار إلى الوحدة الإبداعية تلون فى الظاهر مسألة الوحدة القائمة على المحاكاة فى القصائد الهوميروسية كذلك.

وعلى النقيض من ذلك فإن هوميروس فى فيرتر جوته مسرف فى كلاسيكيته؛ لأنه ربط على نحو وثيق جدًا بمفاهيم البساطة الهادئة النبيلة التى جعلها فنكلمان طرازًا حديثًا . أوسيان هو الصوت الأصدق للمشاعر عند فرتر ربما بسبب أن القلائل جدًا من المعجبين بالقصائد الأوسيانية صدقوا زعم ماكفرسون أن أوسيان كان مؤلفًا مفردًا .

أما تاريخ سمعة فرجيل طوال هذه المرحلة فأقل تعقيدًا كما كان متنوعًا. وقد تعرض للاحتقار باعتباره أحد رجال الحاشية عند الأمزجة الراديكالية (بواسطة هوجو فى المنفى على سبيل المثال) ، وكان يمدح بفتور فى المناسبات الأكثر بعدًا عن

الهوى ، باعتباره "قمرًا فى مدار هوميروس" (بواسطة هوجو فى مقدمة "كرومويل".[٣٢] على حين كان يجرى تحتها جميعًا إعجاب بموهبة فرجيل المحضة كشاعر كان من الصعب التعبير عنه إلا فى مداهنة المحاكاة المخلصة التى لا تدرك إلا إدراكًا خافتًا. إن المواضعات الريفية فى تحديد موقع المشهد وحركة المشاهد خلال المشهد (أنا أكون ... أنا أكون) وهى مواضعات تنتمى إلى فرجيل وهوراس، كانت إلى حدٍّ كبيرٍ جزءًا من وصف المكان فى الرومانسية المسبقة. وكان شعر التجوال *Spazirgang* ما يزال من الممكن الشعور به فى قصيدة كيتس "إلى خريف To Autumn"، (And ... And... And now) (و... و... و الآن). وعمومًا هذا هو الجانب من فرجيل (سورته الانفعالية مرة ثانية لم تكن قد صارت بعد فى المركز)، الذى استغلته الرومانسية. وكما يلخص بروس جريفر Bruce Graver المسألة: "فإن النزعة التعليمية عند فرجيل تصير الوصف عند وردزورث"[٣٣]. وفى الكلام عن ملتون باعتباره سلف وردزورث ، يحسن تذكر – كما يلفت نظرنا جريفر (بدايات وردزورث الريفية، ١٥٤)- أن وردزورث اعتبر أن ملتون شَكَّل شعره الحر على نموذج أوزان فرجيل السداسية.

وعلى أى حال فمن الأوضح أنه يبقى أن نسأل كيف وإلى أى مدى غيرت الذائقة الرومانسية سلطة النقد الأدبى القديم. وقد ناقشت الخوف المثير للدهشة إلى حد ما للونجينوس، ولكن فى ذلك الوقت لم يكن تأثير لونجينوس معادلاً فى تبجيله لتأثير هوراس وأرسطو: قديم نعم ولكنه لم يكن قد تم تقديسه إلا قريبًا، ونتيجة لذلك كان عدد آخر من الأسماء التى يكثر الاستشهاد بها مثل سكاليجر وهاينسيوس وكورنى بطرق مهمة يبدون أفضل رسوخًا . إن هوراس القصائد الغنائية لم يفقد الحظوة قط.(وردزورث دائمًا تقريبًا أحسن الحديث عنه على سبيل المثال) ولكن

(32) Victor Hugo, Preface to *Cromwell* , Paris, 1949 p. 40

(33) Graver, "Wordsworth's georgic beginning", *Texas studies in literature and language*33(1991)P.146.

هوراس التعليمى وخصوصًا مؤلف فن الشعر *De arte Poetica* كف تقريبًا بعيدًا تمامًا عن أن يكون مهمًا كحكم حتى على الرغم من أن الكثير من القصاصات الهوراستية بقيت فى اللغة باعتبارها حكمًا وأمثالاً بلا مؤلف. ومصير هوراس فى هذا الصدد هو ببساطة مصير الرومانسية المحدثة ، وربما على نطاق أوسع (خارج فرنسا) مصير الثقافة الرومانسية عمومًا. ويمكن أن نرى هوراسين يكادان أن يكونا مستقلين حرفيًا فى المرحلة الرومانسية منعكسين فى الصياغة اللفظية الرائعة فى مقدمة شللى لثورة الإسلام *The revolt of Islam*. وبالإضافة إلى ذلك، نجد لونجينوس مرة ثانية مجرد ناقد من الصعب أن يكون القديس الحامى للرومانسية المسبقة) فلم يكن لونجينوس بمستطيع أن يكون معاصرًا لهوميروس ولا كان بوالو بمستطيع أن يكون معاصرًا لهوراس"[٣٤]. وهنا لا يستطيع التماثل أن يصدق إلا إذا كان هوراس الناقد والسلف المباشر لبوالو قد تم نسيانه بالكامل إلى درجة أن التشوش المؤقت الذى يشعر به القارئ الحديث لا يدخل ببساطة فى ذهن شيللى.[٣٥]

وقد سبق أن لخصت المدخل التقليدى إلى الاستقبال الرومانسى لأرسطو : إما أن (يشحب) ببساطة جزئيًا من النظر وإما أن تعاد إليه عافيته ، دون أن يظل راعى الانتظام ، وكمنظِّر للشكل العضوى. هذا هو أرسطو، ووردزورث، وكوليردج على التوالى . وقد شهدنا مصير أرسطو فى مقدمة وردزورث، ولكن فى الحقيقة لقد استطاع الظهور بحيوية فى قصيدة غنائية عنوانها إيماءات، وهى قصيدة برنامجية أفلاطونية مبنية على الكتاب العاشر من الجمهورية. حيث يجرى تحدى أرسطو، كما

---

(34) *The complete Poetical works of Percy Shelley*, 2 vols. Neville Rogers (ed.), oxford: Clarendon, 1975, II : 104

(٣٥) فى دراسة فريدة لهذا الموضوع "تأثير هوراس فى شعراء القرن التاسع عشر الرئيسيين :
The influence of Horace on the chief poets of the nineteenth Century, New Haven CT: Yale university Press 1916
تدلل مارى ريبيكا ثير M, Rebecca Thayer أن شيللى فى هذه الفقرة ، يغفل عامدًا هوراس كناقد أدبى (ص ٤١) ولكننى أظن أن شيللى ببساطة ينسى أن أى أحد قد يعتبر هوراس ناقدًا أدبيًا .

يمكن القول مقدمًا من وجهة نظر نقد أفلاطون للمحاكاة باعتبارها لعب أدوار حرباوية.

وبفرح وكبرياء جديدين
يحفظ الممثل الصغير دورًا آخر
مالئًا من وقت لآخر "خشبة المسرح الفكاهية"
بكل الأشخاص نزولاً إلى سن الشلل
الذين تجلبهم الحياة فى عدتها
كما لو كانت رسالته بأكملها
هى المحاكاة بلا نهاية (١٠١ – ٧)

والاقتباس الذى يتضمن نظرية الأخلاط مأخوذ من صمويل دانييل، ولكننى أظن أنه ملون بالمفارقة الزمانية المتجهة إلى الأمام باستعمال جونسون Jonson واستعمال خلفائه، وذلك يدعم الكلاسيكية الجديدة للدور الذى لعبه أرسطو المدافع عن نظرية لعب الأدوار ابتداء من أطفال السادسة من العمر فى تضاد مع الصيغة الواحدية المثالية عند الطفل الأفلاطونى المعادى للتمسرح . وأهم اشتباك مع أرسطو فى المقدمة ليس "أرسطو كما قيل لى" بعد كل شىء ولكن الزعم المصنوع للقصائد القصصية الغنائية بأن "الشعور الذى جرت تنميته فيها يولى أهمية للفعل والموقف وليس لعلاقة الفعل والموقف بالشعور " (المقدمة – وردزورث ص ٧٣٥) . وذلك يجعل *Dianoia* (الفكر) مع بعض الخليط من *ethe* (الطبع / الشخصية أو الدور) فائق الأهمية على *praxis* الفعل، على حين أن أرسطو قد سجل عناصر التأليف الشعرى هذه بترتيب عكسى، وهذا هو الثورى حقًا فى معالجة وردزورث للقصيدة القصصية (وذلك إلى حد ما يضع تحفظًا على إثبات روبرت مايو R. Mayo أن القصائد فى هذا المجلد كانت تحمل سمات زمنها)؛ وليست هناك فقرة توضح بجلاء أكبر ما نسميه تقليديًا بالتحول الرومانسى نحو الذاتية. كما أن التمهيد الموجز للمعتكف *Prospectus to the Recluse* الذى يجعل ذهن الإنسان مثواى، والمجال الأساسى لأغنيتى (وردزورث ص ٥٩٠) يزاول الخدمة نفسها للملحمة .

ويدلل ويليك عن كوليردج وهوجو خارج ألمانيا (تاريخ النقد الحديث ١١ ص ٣) على أن النزعة العضوية شديدة الأهمية عند هردر، وعند جوته فى علم النبات وعند الأخوين شليجل ولكنها لم تظهر مكتملة التكوين إلا عند كوليردج وهوجو. وهذا الصنف من الرومانسية هو الذى اجتذب الدارسين الأشد ميلاً إلى الديالكتيك من أورسينى Orsini إلى ماك فارلاند Mc Farland الذين أصبحوا من أشياع كوليردج نموذجيًا ويميز ويليك نفسه بين الرومانسية العاطفية المرتبطة بوضوح بوردزورث والتى لا يتوقع أحد منها إلا القليل من القيمة النظرية و"بناء نظرة ديالكتيكية ورمزية فى الشعر" عقيدتها التأسيسية تعريف كوليردج للرمز فى كتيب رجل الدولة" بالإضافة إلى تأليه الخيال باعتباره "قوة توحيد التشكيل" esemplastic (مصطلح نحته كوليردج من es عن اليونانية eis إلى داخل وem عن اليونانية Hen واحد بالإضافة إلى plastic ماله علاقة بالتشكيل = المترجم) والآن فى مثل كل هذا التفكير فى هذه المرحلة يجب الإقرار بأن تأثير أرسطو ضمنى بدرجة كبيرة – وهذا عرض ينبغى الرد المعاكس له – لتلاشيه من النظر أكثر إعادة تفسيره، ولكن مهما يكن القليل أو الكثير من أرسطو قد وضعه كوليردج المنُظر الأدبى دائمًا فى ذهنه فإن كتاب فن الشعر المتسم بالنزعة العضوية الذى بزغ فى الترجمة والتعليق الإبداعيين الحديثين بواسطة إس إتش بوتشر S.H Butcher (١٨٩٤) والذى ظل مسيطرًا طوال ازدهار النقد الجديد، ويليك نفسه لا يمكن فى الواقع تصوره بدون تأثير توسط كوليردج.

والفقرات الرئيسية هى تلك التى يصر فيها أرسطو على أن "أجزاء" المأساة تمتلك ترتيبًا ضروريًا لا يمكن إعادة تنسيقه ، ويقول فيها أيضًا أنك لا تستطيع أن تجد كائنًا حيًا (*zoon*) أطول أو أقصر من المعدل . وعلى الرغم من أنه يبدو جليًا تمامًا أمام معلقى العصر الحديث أن الحظر على تبادل الأجزاء يتعلق بتلك التى ترى بالعين المجردة (أنت لا تستطيع أن تضع خروجك exodos قبل نشيد الجوقة الاستهلالى parodos على سبيل المثال، ولكنك تستطيع أن تضع استعارة ما فى أى مكان تريد مادام لا يوجد الكثير جدًا منها) وأنَّ الفقرة التى يقال إنها تتعلق بالحياة العضوية الحيوانية هى بالفعل عن رسم تخطيطى *Schema* أو تصميم عام، وهو مالم يكن واضحًا على الإطلاق عند تلاميذ بوتشر . فقد ظنوا أن مثل هذه الفقرات

تذكر بأريج فكر كوليردج. ولكن المكان الوحيد عند كوليردج حيث يظهر أرسطو بالفعل على السطح فى هذا السياق الفصل السابع عشر من السيرة الأدبية يمكن ربما أن يقال أنه يريح الطرفين. والهامش الذى يقول بين أشياء أخرى أن "أرسطو قد ... طلب من الشاعر أن يشتمل الفردى على الكلى" يمكن أن يقال إنه أنشأ المراجعة ذات النزعة العضوية، ولكن الهامش كتب لتحذير القارئ ودفعه بعيدًا عن الاعتقاد أن النص الرئيسى الذى يقول باسم أرسطو" أن أشخاص الشعر يجب أن ترتدى صفات نوعية. هو كلاسيكى حديث مستور: "لا تقل إننى أنصح بالتجريدات(٣٦) ومع ذلك فإذا وضع المرء هذه الفقرة بكاملها (الشعر مثالى لا يسمح بأى صفات غير جوهرية وما إلى ذلك). وبحذاء انقاذ جونسون Johnson لشيكسبير من عناصر استهجان ريمر Rymer وفولتير (قصته تتطلب رومانيين أو ملوكًا ولكنه لا يفكر إلا فى البشر(٣٧) العاديين). ولا شك فى أن كوليردج هو الأكثر اتصافًا بالكلاسيكية المحدثة ، وبنزعة المحاكاة العليا من الاثنين. ومن الممكن التهويل فى قيمة ما سبق فلم يكن جونسون وحده الذى اقترض ستتدال حججه ضد الوحدات الثلاث، بل لسينج Lessing وديديرو وآخرون الذين قدموا مراجعات تنتمى إلى المحاكاة الدنيا لأرسطو لكى يعكسوا الزى العصرى الجديد (موضة) لدراما بورجوازية أو فى حالة جونسون لكى يتلاءموا ببساطة مع اشتياق المتفرج المشروع للجدة (كل لذة تتألف من التنوع) ، وربما أيضًا لدعم ذائقته الخاصة فى روايات ريتشاردسون وقد يكون كوليردج قد شعر بالفعل أن تلك المذاهب الخاصة بالمحاكاة غير فلسفية ببساطة أو أسوأ من ذلك، تعكس الانجراف التجريبى نحو نزعة تداعى المعانى Associationism التى تستدعى كتاب أرسطو فى النفس *De anima* ضدها كأداة وقائية فى السيرة (الفصل الخامس). ومع أخذ كل الآراء فى الاعتبار فإذا كان الأمر كذلك فلن يكون أرسطو فى الحقيقة هو الذى استخلص منه أرسطو أساس تأكيده الذى لا شك فيه على الشكل العضوى فى أماكن كثيرة أخرى ، وليس من المستطاع القول دون تحفظ لذلك

---

(36) Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria* George Watsom (ed.) New York: Everyman, 1971, P.191,

(37) Johnson,"Preface to Shakespeare", in *Criticism the Major Texts*, Bate (ed.) P.210

إن هناك أرسطو "رومانسيًا" حتى نهاية القرن التاسع عشر (حينما بزغ أيضًا فرجيل رومانسيًا) نتيجة – إلى حد كبير – لتأثير كوليردج بل نتيجة – بقدر ضئيل جدًا لأرسطوطاليته المفترضة.

وهكذا فإننى أظن من الصواب القول بعد كل شىء – دون الكثير من التحفظ – أن سلطة أرسطو ضعفت فى المرحلة الرومانسية مع سلطة لونجينوس وهوراس وقد قرئ اليونانيان من خلال عيون جيل أسبق ، ولكن دون حماسة ذلك الجيل (وربما أيضًا لأنهما قرئا على الأغلب باللاتينية إن لم يكن بلغات حديثة) .

كما أن قمع الترشيح الذى صفيت خلاله آراؤهما والذى أنتج صورتهما التى تقوم بالحظر باعتبارهما الحكام والمشرعين لم تكن قد نحيت جانبًا قط أو نادرًا. وهكذا لم يستطع أرسطو ولونجينوس الإفادة إلا قليلاً من النزعة الهلينية المحدثة ومن التضاد المتزايد التعميم بين اليونان وروما بحبه لليونان. ويكتب هارى ليفين H.Levin لقد كان زعم الرومانسيين أن مدرستهم قد قامت بتنقية التقليد اليونانى بواسطة التنكر لروما ... (ومن ثم) صارت العناصر الشكلانية والمتحذلقة متماهية تدريجيًا مع الثقافة اللاتينية[٣٨]، ومع ذلك فمن روما – كما فى دانتى – نشأت الظاهرة عينها التى قامت فى النهاية بتغريب الجيل الرومانسى بأشد الأنحاء حسمًا عن الكلاسيكية ، وعلى الأخص عن الأنشودة الرعوية الأرضية التى كانت اليونان، ظاهرة المسيحية . وهذا الارتقاء كان واضحًا عند مدام دى ستايل إلى درجة أنها عكست التضاد التقييمى المعتاد بين اليونان وروما وأصرت على أن روما بأعرافها الأكثر تهذيبًا ولطف قواعد سلوكها مثلت بالفعل خطوة إلى الأمام نحو انبثاق المسيحية – بما جاءت به من تحسن فى وضع المرأة .

وحتى شللى "الملحد" يصر فى كتابه "دفاع عن الشعر" على أن عصر الفروسية بخلفيته المسيحية، يسجل خطوة إلى الأمام فى معاملة النساء . ومهما تكن غرابة ذلك بالنسبة إلى آذان الناس اليوم ، فإن وضع النساء موضع تكريم كان استجابة إلى حد ما لدافع نسوى ، أعنى كيف قرأ شيللى ومعاصروه دانتى. تشترك

---

(38) Levin, *the broken Column: A Study in Romantic Hellenism*, Cambridge, MA : Harvard University Press 1931, P. 20

مسرحية فاوست الباكرة لجوته مع خلاص الحجيج عند دانتى (وهو خلاص أنثوى جوهرى أبدى يجذبنا نحوه) وحتى كتاب مارى ولستونكرافت "دفاع عن حقوق النساء" بأطروحته القائلة بأن النساء ينبغى أن يتحسن تعليمهن لكى يصرن رفيقات أفضل للرجال، تبدو فى وضع أسوأ إذ يشير إلى ما فى هذا التمجيد من تنازل. لقد اعتقد أوجست شليجل[٣٩] "أن تبجيل القيمة الأنثوية الحقيقية" كان جزءًا من الروح المسيحية والرومانسية الشمالية.

ولم تكن جريتشن (عند جوته) أو بياتريس (عند دانتى) بل العذراء مريم التى يتشفعون بها لتقديم هذا الدور الجديد الرائع للنساء فى تلك اللحظة التاريخية المحددة ، والتى كانت أيضًا العامل الرئيسى فى تثبيت الديالكتيك الكلاسيكى – الرومانسى الذى ندرسه هنا . وتمامًا كما افترق دانتى عن فرجيل فى أعلى نقطة من المطهر لكى يتجاوز النقص الأرضى فإن الرومانسية أرجعت بحزن المحدودية الأرضية حتى لأشد اللحظات الكلاسيكية اتصافًا بالروعة الريفية المثالية إلى عدم قابلية الماضى للاسترجاع. ومن ثم إخضاع هوميروس لملتون أيضًا، الذى عاود طرد الآلهة الكلاسيكية وإن يكن بإحجام جلىّ.

وإن تراصف الرومانسية مع المسيحية ربما يكون أكثر وضوحًا فى فرنسا وألمانيا . ويناظر إصرار مدام دى ستايل على أن الشعر الرومانسى "مدين بميلاده لاتحاد الفروسية والمسيحية"،[٤٠] عبقرية المسيحية *Le genie du Christianisme* حيث يقول شاتوبريان بطريقة تلفت الاهتمام "مع المسيحية وحدها جاء شعور محب للمنظر الطبيعى فى ذاته ، بمعزل عن الإنسان" على حين كانت الكاثوليكية متزايدة التقوى عند الأخوين شليجل تبدو ببساطة معززة للرسم التخطيطى الهيجلى وفيه تكون الرومانسية تجددًا متفجرًا متأخرًا بعد ركود تتوسطه "نزعة الشك لهذا الوعى التعيس" المغترب عن الروح التى هى فى جوهرها المسيحية. وربما يكون التصريح الحاسم ضد الكلاسيكية فى هذا الصدد هو تصريح أوجست شليجل فى "محاضرات حول الفن والأدب الدرامى" ولكن مهما يكن ما وصل إليه اليونان من نجاح رفيع فى الجميل

(39) August Wilhelm Schlegel , *A Course of lectures on Dramatic Art and literature*, John Black (trans) London: Bohn, 1846, P.25

(40) Baronen Destail Halstein, *Germany*, 2 Vols, London jahn Murray, 1814, 1: 304

وحتى فى الأخلاقى، فإننا لا نستطيع أن نسبغ أى طابع أعلى على مدينتهم يفوق نزعة حسية مصفاة وذات نبل (مجموعة مقالات ص ٢٤). ولكن الإنجليز أيضًا وصلوا إلى هذه الآراء . فقد قبل هازليت شروط شليجل بما فيها تمييزه بين معبد دورى Doric ودير ويستمينستر ، كما أن كوليردج من جانبه بالمثل طابق بين الرومانسية وبزوغ المسيحية ، حيث سماتها المسيحية المميزة هى : واقعيتها ، وصفاتها التصويرية (المثيرة للصور الذهنية) هنا موقع العنصر القوطى ، تنوعها وتعقيدها، وسعيها الدءوب نحو اللامتناهى، وذاتيتها وخيالها.[٤١] ويرتكز العنصر الأسطورى الشعرى الأكثر علمانية حتى عند الرومانسيين الإنجليز الهيلينيين الجدد على بنية مشابهة . "وتأنيب الضمير المتأخر للحب" هو مراجعة بايرون للانتقام (النقمة) الكلاسيكى فى "لعنة الغفران" التى يقذفها من الكوليسيوم Coliseum مدرج روما القديم (تشايلد هارولد IV مع تيمة سعار الحوريات (الهياج العاطفى المحور) Nympholepsy الذى ينتهى هنا بقصة نوما Numa وإجيريا Egeria) واستدعاء مماثل - عند شيللى تلهم الأنثوى الجوهرى الأبدى *Des Ewig – Weibliche* (آسيا ، روح الحب) ، لتفك قيد بروميثيوس إيسخيلوس. والنقل الكامل للرعوى الكلاسيكى فى دون جون "هو حلاوته المرة؛ هشاشته ومحدوديته وعماه على حين يدخل شللى فى إعلانه" أن السر العظيم للأخلاق هو الحب "[٤٢] المكون الملزم الذى يمكن من إدراك التشابه فى عدم التشابه المسمى الاستعارة ، وهو مكون كان يجب أولاً أن يظهر فى منطق كتابة التاريخ عند شللى، حينما أدخلت الفروسية المثالية المفطورة على الحب وسيظهر كيتس مشكلاً لاستثناء جزئى هنا، على الأقل بمقدار ما يمكن أن يقال عنه إنه يغنى "شعر الأرض" (عن الجرادة والجندب) الذى ليس مدينًا إلا بالقليل لأى شىء ما عدا قراءة طبيعية المنزع بشدة لوردزورث المبكر واحتضان غير مقيد شديد الخصوصية للكلاسيكية عن طريق قاموس ليمبريير Lempriere. ولكن حتى عند كيتس تواصل التوترات المميزة البقاء . ولا شك فى أن

---

(41) Herbert Weisinger, "English Treatment of the the Classic Romantic Problem", *Modern Language Quarterly*7 (1946) P. 482

(42) Percy Bysshe Shelley, *shelley's Poetry and Prose* Donald Reiman and Sharon B. Powers (eds.) New York : Norton 1982) P. 487.

التركيب شديد وضوح الميكانيكية لسينثيا Cynthia والعذراء الهندية فى نهاية إنديميون *Endymion* يعنى تأنيب الوعى التعيس للشاعر المثالى الذى يدير ظهره لعذراء عربية فى ألاستور *Alastor* لشيللى ، ولكنها تظل مناورة خرقاء تلك التى تترك بيونا Peona لواحد فى حالة غير واعدة من الحيرة، وإذا كان فى جهد لاحق أكثر رشاقة تركت النافذة البابية مفتوحة فى الليل لاسترجاع الحب الدافئ لبسيخة *Psyche* سايكى ومع ذلك لم يكن كيوبيد قد ظهر بعد . والفشل الذريع لثيا Thea فى دور الوساطة فى هيبريون *hyperion* "الأول مع وضع مونيتا Moneta البغيضة الكالحة مكان ثيا فى الثانى، لا ينبغى أن يمنعنا من أن نرى فى الواقع فى كل مكان من عمل كيتس الأسطورى الشعرى أن بنية التوسط الأنثوى تظل سليمة وهى بنية محمولة إلى الأمام من عبادة مريم العذراء فى المسيحية المبكرة.

هذا إذن أكثر التحولات الرومانسية حسمًا عن الكلاسيكية .. "الحب" قد فهم زمنا طويلاً باعتباره تحسينًا "حديثًا" للكلاسيكية (كما فى راسين وكورنى أو فى الدرامات البطولية التى أدخلها درايدن ودافينانت Davenant) ؛ ولكن سورة الحب الكلاسيكى المحدث كان من المحتمل بدرجة أكثر أن يكون مدمرًا من أن يكون خلاصيًا. وتختلف بالمثل المحايثة الخلاصية للأنثوية من الاستدعاء الكلاسيكى للملهمة على وجه التحديد فى أن "التسع" بعد كل شىء لم "تتزلن" قط فى الواقع . (الإلهات الشقيقات التسع ملهمات الفنون والمعارف). فالشاعر ينادى إحداهن ببساطة لكى يشير إلى توقع نوعى ثم يواصل مشاغله، كما أن البطلات الكلاسيكيات أيضًا لهن موضعهن اللائق . وتقدم الإنيادة *the aeneid*، نموذج دانتى _فى نواح كثيرة أخرى_ نقطة التضاد : فإينياس لا تقوده كروسا Creusa بل هو الذى يقودها ومن ثم يفقدها ، وقد ضللته ديدو Dido ولم تكن له علاقة على الإطلاق بالرزينة لافينيا *Lavinia* التى كانت عبادتها الرومانسية بواسطة تيرنوس Turnus ليست بذات نفع له، أكثر من التكتيكات المراوغة لأخته جوتيرنا Jutarna. وفى تلك الأثناء كانت فينوس وهى تلعب دور أثينا فى الأوديسة تنتمى إلى تقليد جماعة المحتالين التى يبدو أن الشعرية الأسطورية تشترك فيها مع الفولكلور الخاص بثقافات أكثر قدمًا حتى من المسيحية المبكرة . ومن الواضح جدًا أن الثمن الذى تدفعه النساء من أجل إضفاء النبل عليهن بواسطة الرومانسية هو فقدان الذكاء والشخصية . وإذا كانت البطلة فى

الكوميديا الكلاسيكية تنحو نحو أن تكون واسعة الحيلة وكان البطل يميل نحو أن يكون بلا جرأة، فقد بزغ الاتجاه العكسى فى الكوميديات الميتافيزيقية للمسيحية والرومانسية، سواء فى فرانكنشتاين لمارى شيللى أو بنفس القدر فى أى مكان آخر. وعلى حين كانت الإلهة الكلاسيكية (التى يمكن لها بالسهولة نفسها أن تكون إلها مثل هرمز) تساعد أو تعوق فإن الوسيط السماوى الرومانسى إما أن يلهم العون الذاتى (بأشد الطرق إيلامًا فى حالة مونيتا Moneta عند كيتس أو يخفق فى فعل ذلك.

وإذا كنت بذلك قد عزلت خيطًا دائمًا ينساب خلال التحول الرومانسى من الكلاسيكية فإنه يبقى أمامى أن أسأل فى الختام إذا ما كانت تعريفات الرومانسية لنفسها وعلى الأخص الكلمة نفسها تعكس توافقها مع المسيحية المبكرة؟ وإذا تذكرنا إحجام الرومانسيين عن أن يسموا أنفسهم رومانسيين حتى وهم يعترفون بدورهم فى الاغتراب عما هو كلاسيكى فيجب ألا يدهشنا أن نجد الكلمة مرتبطة على نحو متسق بالتطورات الوسيطية والحداثية المبكرة . فهى مشتقة وفقًا للسياق إما من كلمة اللغات الرومانسية ؛ وهى ذلك الخليط من اللاتينية واللغات الحديثة أو من كلمة الرواية Novel التى تخلط الأجناس الكلاسيكية فى الجنس الأدبى الشامل *genus universale* الذى اشتهر فى "حوار عن الرواية " عند فريدريش شليجل. وفى كلا الخليطين فإن ما يبرز إلى المقدمة هو الشذرة Fragment وإن غلبة النصوص غير المنتهية عمدًا أو سهوًا (إهمالاً) فى أثناء تلك الفترة هى النتيجة الشكلية لتيمات معينة : الشعور بالاغتراب عن الطابع الكلى للنظرة الكلاسيكية بين أشياء أخرى مع الشعور بأن اللغة لا تستطيع أن توجد فى أفضل أحوالها إلا وهى فى علاقة مجاز مرسل Synecdoche (فى علاقة يعبر فيها الجزء عن الكل والعكس) باللامتناهى. مثل الرمز Symbol عند كوليردج ، ولا تكون فى أسوأ أحوالها إلا كقصاصة أو كسرة يعلن مجرد نقصانها عن اللامتناهى بوصفه غيابًا. والكلمة الأخيرة التى أشرت إليها للتو يمكن نسبتها إلى بليك Blake . وحينما كتب وردزورث متعجبًا من إتقان تصميم تلاؤم الذهن الفردى مع العالم الخارجى والعكس أجابه بليك فى ملاحظته الهامشية الشهيرة: لن تهبط إلى الاعتقاد بمثل هذا التلاؤم ، فأنا أعرف أفضل من ذلك واستميح مقامك الرفيع عذرًا . (الشعر والنثر ص ٦٥٦). وفى عينى بليك كانت نزعة وردزورث الطبيعية تجعل منه أحد أتباع الكلاسيكية . وتربط وجهة نظره إلى

الـذهن والعـالم بالعـادات الأرسـتقراطية فـى الإدراك التـى ظلـت زمنـا طـويلاً تـدعى الانسـجام وفـق الـدرس الكلاسيكى باعتبـاره إقطاعيـة خاصـة، ولكـن نظـرة واحـدة إلـى مقدمة وردزورث وحدها حيث ترفض كل العادات الأرستقراطية فى البيان قد تقنعنا أن بليـك مخطـئ، ولكـن المثـال قـد يكشـف بدرجـة مـن الوضـوح المسـافة التـى قطعتهـا الرومانسية بعيدًا عن المقاييس الكلاسيكية .

الفصل الثانى

التجديد والتحديث

بـقلم: ألفردو دى باز

ترجمها عن الإيطالية: ألبرت سبراجيا

ترجمة: لميس النقاش

فى هذا المقال أود مناقشة الأبعاد الابتدائية والحديثة للنقد الأدبى والفنى الرومانسى فى أوروبا. ولكن من المفيد أن نبدأ ببعض الملاحظات العامة حول التنوير؛ أولها أن العقل فى هذه الفترة كان منشغلا بنقد العالم ونقد نفسه وبالتالى بتحويل العقلانية التقليدية بخصائصها الهندسية اللازمنية. وتكمن أصول التحديث فى هذا التوجه الجديد للعقل والنقد، أى فى ظهور العقل النقدى وانتشاره فى كل المجالات.

ومن هنا يصبح النقد السمة المميزة للتحديث؛ فيبدأ التحديث باعتباره نقدًا عبر مبادئ العقل والفلسفة والدين والأخلاق والقانون والتاريخ والاقتصاد والسياسة. ومن خلال هذا النقد تنشأ المفاهيم الرئيسية والأفكار الأساسية للتحديث وأهمها التقدم، والتطور، والثورة، والتحرر، والديمقراطية، والعلم والتكنولوجيا.

وقد تجلى النقد فى مجالات عدة وبطرق مختلفة؛ أولها وأهمها نقد العقل نفسه، فى تخلى العقل عن المخططات متكلفة العظمة التى تجعله متماهيا مع الخير والكينونة والحق. كما أن العقل لم يعد مجرد موطن الأفكار، بل أصبح رحلة ومنهجية للاستقصاء يعتمد على المبادئ العلمية والتجريبية. وعبر النقد عن نفسه كذلك فى

المراجعة النقدية للغيبيات وحقائقها التى لا تخضع للتغير. ولكنه أصبح أيضا نقدًا لليقين الموجود فى كل ما هو تقليدى من قيم ومؤسسات ومعتقدات. ومع روسو Rousseau ولاكلوس Laclos وصاد Sade، وتلك بعض ألمع الأسماء فقط، عبر النقد عن نفسه باعتباره مراجعة نقدية للعادات والأعراف، وتحول لتأملات حول الأهواء والمشاعر والحياة الجنسية، تأملات عادة ما كانت متجاوزة الحد؛ إذ صَاحَبَها وعى واضح إلى حد بعيد بأن "حرية قول كل شىء" أحد الافتراضات المسبقة لكى يتسنى للفرد السيطرة على مصيره. ومع إدوارد جيبون Edward Gibbon ومونتسكيو Montesquieu يصبح النقد "نقدًا تاريخيًا". ويعد كتاب **تاريخ اضمحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية** الذى كتب ما بين عامى ١٧٧٦ و١٧٨٨، بداية محاولات كتابة "تاريخ علمى"، كان مونتيسكيو - من منطلق الفكر الليبرالى - أول من عبر عن علاقة الاعتماد المتبادل بين كافة جوانب الحياة الاجتماعية من قضاء واقتصاد وقيم أخلاقية ودين، دون محاولة إدراج كل هذه "الكلية" فى نظام ثابت. ولكن النقد أيضا كان يعنى اكتشاف "الآخر"، و"المختلف،" ثقافيًا وعرقيًا. كما كان يعنى تحولا فى منظور العلوم الطبيعية والفلك والجغرافيا وعلم الأحياء.

وفى النهاية أصبح النقد تاريخًا، فهو الذى نتجت عنه ثورات التحديث الكبرى التى استلهمت فكر القرن السابع عشر، وخصوصًا الثورة الفرنسية وثورات الاستقلال فى المستعمرات الأمريكية لإسبانيا والبرتغال.

يمكننا إذن وضع الفكر النقدى لعصر التنوير كأحد جذور التحديث. ومع ذلك فمن الإنصاف أن نضع الرومانسية كذلك كأحد هذه الجذور، حتى وإن كانت الجذور الرومانسية للعالم الحديث متواصلة ومعادية فى الوقت نفسه لجذور التنوير؛ بمعنى أن علاقة الرومانسية بالتحديث هى فى ذات الوقت علاقة تآلف وعداء. لقد كانت الرومانسية نتاجًا لعصر النقد وبالتالى للتنوير، ولكنها اعتبرت نفسها حركة تحول هائل للآداب والفنون والخيال والحساسية والذوق والأفكار. وبهذا المعنى يمكن اعتبار

الرومانسية مجازا "ابنًا متمردًا". فقد كانت مهمتها الأساسية إبراز نقد العقل النقدى بمعارضتها للزمن المسيحى (وهو زمن تاريخى وزمن أخلاقى يرتبط بالزمن الغيبى للأبدية)، وكذلك معارضتها للزمن الطوبوى لعصر التنوير. فالرومانسية تضع الزمن الآنى للعواطف المتدفقة وللحب والدم فى خصومة مع الجذور والتعاقب والتوهم الطوبوى. ومن هنا فعلى الرغم من جذورها التنويرية فإنها تمثل كذلك كما يطرح أوكتافيو باز Octavio Paz نفيًا للتحديث الخاص بعصر التنوير. (الصوت الآخر: الشعر فى نهاية القرن *La otra voz: poesía y fin de siglo*). يمكن إذن فهم الرومانسية كنفى للتحديث ولكن فى إطار التحديث أو بمعنى آخر كنفى حديث للتحديث.

لقد انتقد عصر التنوير الاغتراب الناتج عن تشوش الفكر وإغواء العواطف والمخيلة، بالإضافة إلى تحكم أشكال التوهم الجامحة فى العقل. أما الرومانسية فقد رفضت بعنف كما يطرح جورج جاسدورف Georges Gusdorf نوعًا آخر من الاغتراب، وهو ربما من وجهة نظرنا أكثر خطورة، وهو اغتراب الوعى الواضح الجلى المكبل بتلك البراهين الموضوعية التى تحول بينه وبين المتطلبات الأساسية للوجود. (أسس المعرفة الرومانسية *Fondements du savoir romantique*) فمن وجهة النظر الرومانسية كما يشير جاسدورف فإن ما يمنحه الذهن من يقين ليس سوى شبكة عنكبوت مغزولة فى الفراغ، غطاء من الوهم ينحو حتما بعيدا عن الوجود الحقيقى مخاطرًا بالله والذات. وكما نقرأ فى كتاب يوجو فسكولو Ugo Foscolo **الخطابات الأخيرة لجاكوبو أورتيس:** "ما الإنسان إذا ما تركناه لعقله البارد الحسابى؟ كائن شرير بل وضيع الشر". (الأول من نوفمبر ١٧٩٧، **الخطابات الأخيرة**، ص ٣١).

ولكن لابد أن نفهم أن معركة الرومانسيين لم تكن ضد العقل ولكنها كانت معركة فى سبيل عقل أرقى وأرحب، عقل يتوافق مع ما عليه الكائن البشرى من

تعقيد. لقد تصور عصر النهضة أنه اكتشف الصيغ القاطعة لحقيقة فى حركة تقدم، صيغ قادرة على الوصول للكمال سريعًا. وقدمت الثورة الفرنسية الفرصة المشروعة فى بعض جوانبها، لدعم العقل بالمبررات ولإعطائه قوة القانون فى شكل دساتير وقوانين وتشريعات. ولكن مسار التاريخ كان عليه تدمير هذه المحاولات لتحجير عقل الإنسان. وقد عبر أكثر المفكرين المبدعين فى العصر الحديث فيما بعد الرومانسية، وتحديدًا شوبنهاور Schopenhauer وكيركجور Kierkegaard ونيتشه Nietzsc، عبروا - كلٌ بطريقته - عن نقد صريح لتلك الحقبة وتلك الثقافة التى أعمتها الموضوعية و"الحقائق" الوهمية للتقدم، والتى كان من أهم آثارها تدمير الفرد فى مجتمع الجماهير الذى لا يعرف تميزًا لأحد فى ديمقراطية زائفة.

وتساعدنا الاعتبارات السابقة فى اعتقادى على فهم نظرى أفضل لمشكلة النقد الرومانسى وعلاقته بالتحديث. وقد طرح رينيه ويلك Rene Wellek - ولديه الحق فى ذلك - أن "بالإمكان الحديث عن حركة رومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين تماما: فبالمعنى الواسع هى ثورة على الكلاسيكية الجديدة والتى تعنى رفضًا للتراث اللاتينى وتبنيا لتصور عن الشعر يرتكز على التعبير عن المشاعر وتوصيلها، ثورة نشأت فى القرن الثامن عشر وشكلت تيارًا واسعًا أغرق كل بلدان العالم الغربى. وبالمعنى الضيق يمكن الحديث عن نقد رومانسى باعتباره تأسيسًا لتصور جدلى ورمزى للشعر. (**تاريخ النقد الحديث** الجزء الثانى ص٣). ولكن النقد الرومانسى كما يكشف لنا لاكو لبارث Lacoue-Labarthe ونانسى Nancy، يتعامل مع الكليات ومع الخصائص البسيطة المباشرة والجوهرية حتى عندما تتجه تلك الخصائص نحو الانفتاح لا الانغلاق. فقد استبدلت الرومانسية- وخصوصًا الرومانسية الألمانية - بمكان التفسيرات النقدية التقليدية والعقلانية لأشياء جميلة موجودة مسبقًا، مراجعة نقدية للفن. وتتسم تلك المقاربة الرومانسية بتناقض ظاهرى؛ فالنقد لم يوجد بسبب وجود الفن، إنما العكس هو الصحيح فبقدر ما يكون هناك نقد، يكون هناك فن.

المطلق Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Lang Nancy,) الأدبى L'absolu litteraire)

وقبل أن ننتقل لدراسة المواقف النقدية المختلفة ذاتها، يجب ملاحظة أن قدوم العصر الرومانسى كان إيذانًا بنفاد الصبر تجاه السلطة وكان رفضًا باسم المشاعر لكل القواعد. ويرى المرء هذا الوعى النامى فى أفضل صوره عند مفكرى عصر التنوير الأكثر تململاً وحساسية. فمثلا يؤكد رئيس الدير جان باتيست دى بو Jean-Baptiste Du Bos على سبيل المثال فى كتابه *Reflections sure la poesie et la peinture* **(تأملات فى الشعر والرسم)** عام ١٧٣٤ "الهدف الأول من اللوحة هو أن تؤثر فينا. فالعمل الذى يحرك مشاعر عظيمة فى المتلقى هو بالضرورة عمل ممتاز فى كافة جوانبه... وقد نجد عملا متواضعًا ملتزمًا بكل القواعد، وقد نجد عملاً يخرج على كل القواعد ولكنه عمل عظيم القيمة." وانطلقت المشاعر والحساسية لتحتل الصدارة مع حركة العاصفة والاندفاع، تلك الحركة التى مثلت أبرز تجلٍّ لما قبل الرومانسية فى أوروبا، والتى كان جان جاك روسو أعظم مفكريها. ونجد فى رواية جوته **أحزان الشاب فرتر** تأكيدات من النوع التالى: "مهما تقل عن القواعد فهى تدمر الشعور الصادق بالطبيعة والتعبير الحقيقى عنها." (٢٦مايو، ص١١) لقد كان الرومانسيون والسابقون عليهم- بطريقة كانت متطرفة أحيانا وإن كان تطرفا منبعه الولع العنيف بكل أشكال الإبداع- على وعى بأن القواعد الجمالية - مثل القانون المدنى - تؤدى إلى تجنب الفوضى ولكنها أيضا كانت خالية من القدرة الإبداعية. وفى أفضل الأحوال فإن هذه القواعد تسمح بإبداعات صادقة وإن تكن عادية. وهكذا تراجع التصور الأكاديمى لأعمال مدرسية مطابقة لأسلوب المعيار العام، لتفسح المجال لتصور ثورى عن العمل المتفرد والمبتكر، وكان ذلك جزءًا من رفض السلطة القائمة والراسخة فى الدوائر الفنية كما فى الدوائر السياسية.

ويتسم العصر الرومانسى برفض النموذج الموحد للجمال؛ إذ ساد الإيمان بوجود علاقة بين الأعمال الأدبية وأعراف الشعوب المختلفة ومؤسساتها وعبقريتها. ونجد هذه الفكرة بأشكال مختلفة؛ فى فرنسا فى فكر مدام دى ستايل Madame de Stael وشاتوبريان Chateaubriand، وفى إيطاليا فى فكر إساندرو مانزونى Alessandro Manzoni. وهى فكرة نابعة من فكر القرن الثامن عشر تمكن النقد فى القرن التاسع عشر من خلالها أن يجد دروبًا أكثر صلابة ومناهج أكثر إثمارًا.

وعنوان كتاب مدام دى ستايل الصادر فى ١٨٠٠ بليغ فى حد ذاته:

De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales

(عن الأدب مأخوذًا فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية). لقد حاولت ستايل بكلماتها أن تدرس أثر الدين والعرف والقانون على الأدب، وأثر الأدب على الدين والعرف والقانون. ولم تكن هذه الفكرة بوجود علاقات بين التجليات المختلفة للنشاط الاجتماعى لشعب ما جديدة. فبعد "المحدثين" وبعد جان بابتيست دى بو تم تطبيق الفكرة على الأدب. كما تستعير مدام دى ستايل فكرة التقدم اللامحدود للروح البشرية ولإبداعاتها، ولكنها تدفع هذه المبادئ لنتائجها التى لم يصل إليها أحد من قبل إلى هذا المدى.

فترى مدام دى ستايل فى الأدب شيئًا ديناميًا خاضعًا لتغيرات العادات والسياسات. ودور النقد بالتالى لا يمكن أن يكون تأسيسًا لعقائد جامدة. بل إن رسالته كما ترى ستايل هى وصف الروائع الإبداعية العظيمة وصفًا مفعمًا بالحيوية. والنقد إذ ينشأ عن الأعمال نفسها يجعلها تتحدث عن جمالها فى انسجام مع الروح الحقة للفن. كما يحاول العمل النقدى إضافة إلى ذلك أن يأخذ بيد القارئ فيعلمه من خلال المشاعر العميقة ومشاعر الإعجاب أن يستمتع باكتشاف العمل الأدبى بما له من جمال. ومن هنا فبالإضافة للعبقرية المميزة التى تسمح للناقد بالارتفاع إلى

مستوى الأعمال الإبداعية العظيمة؛ أى إلى مستوى أعظم العقول، يحتاج الناقد كذلك لقدرات بلاغية متميزة ليتمكن من توصيل ما اكتشفه من أشياء جميلة لقرائه. وعليه أن يتحلى بنوع من البلاغة التفسيرية التى لا تخلو من "تمجيد المشاعر،" تلك الخاصية التى تميز "الشعر الحديث" كما ترى ستايل. فالناقد لا يجب أن ينصب نفسه حكما على الكتاب السيئين بل من الأفضل أن يتجاهل هؤلاء، وعليه أن يكون المعلم الذى يستفيد من تأثيره المؤلفون أنفسهم؛ فيجب أن يجد المؤلف عند الناقد تقييما للسمات المبدعة فيه تحثه وتشجعه. ومن وجهة نظر ستايل لا يمكن بدون إصلاح النقد أن يكون هناك إصلاح أدبى حقيقى.

وبعد كتاب مدام دى ستايل بعامين أى فى ١٨٠٢ صدر كتاب فرانسوا رينيه دى شاتوبريان **عبقرية المسيحية** وكان حدثًا مهمًا بدوره. لقد كان على شاتوبريان كذلك أن يوضح العلاقة بين الدين والأدب فى إطار رغبته نفى ما ادعاه البعض عن الأثر السلبى للمسيحية على تقدم الفنون والآداب، وإثبات أن المسيحية – على العكس من ذلك – كانت مساندة للفنون والآداب. ولم تكن هذه بالفكرة الجديدة؛ ففى سياق المعركة بين القدماء والمحدثين كثيرًا ما طرحت فكرة أن تفوق المحدثين راجع إلى تفوق ديانتهم على الوثنية القديمة. ولكن شاتوبريان يوظف هذه الفكرة توظيفًا منهجيًا كاملاً بل والأهم أن موهبته الخاصة تضيف للفكرة مزيدًا من الثراء. وهذا حقيقة هو ما يكسبه أهميته فى تاريخ النقد الأدبى. فلم تعد المسألة مجرد نقد لأديب يحكم على غيره من نفس الجيل أو الأجيال السابقة، بل على العكس من ذلك نحن بصدد رجل يملك من العبقرية ما يجعله يقدر العبقرية فى غيره لأنه يعرفها فى نفسه. لقد انتفى نقد العيوب وتصيد الأخطاء وأحيانا الدراسة السطحية للأعمال، إنما أصبح النقد بتعبير شاتوبريان نفسه "نقدًا للأشياء الجميلة."

أما ألساندرو مانزونى فيمكن القول إنه باعتبازه روائيًا وشاعرًا لم يكن فقط "منارة" من منارات الحركة الرومانسية الأدبية فى إيطاليا (هو وإيجو فوسكولا Ugo Foscolo وجيكومو ليوباردى Giacomo Leopardi) ولكنه كان أيضًا ناقدًا من الدرجة الأولى. وكان المبدأ المحورى فى حكمه النقدى والجمالى هو أن الشعر (الأدب) يجب أن يمثل ما هو حقيقى. ويجد هذا المبدأ أبلغ تعبير عنه فى كتابه *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (١٨٢٣) **(خطاب إلى السيد شوفيه حول وحدة الزمان والمكان فى التراجيديا)** ويؤكد مانزونى فيه أن مهمة الشعر هى استكمال عمل التاريخ من خلال الحدس وتمثيل الحياة الداخلية للشخصيات التاريخية التى لا يرصد التاريخ منها سوى أعمالها.[١] ويرتكز نقد مانزونى لقاعدة الوحدات الثلاثة أى وحدة الزمان والمكان والحدث، يرتكز على الإخلاص للحقيقة. فالالتزام بهذه القاعدة يؤدى إلى ما هو غير قابل للتصديق ومزيف، كما يُظهر تحليله الدقيق للأعمال الدرامية، بما فيه المقارنة الرائعة التى يعقدها بين مسرحية **عطيل** لشكسبير ومسرحية **زائير** لفولتير وذلك فى خطابه لشوفيه.[٢] ويرى مانزونى أن الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاث مسئول كذلك عن سيادة عواطف الحب العنيفة فى المسرح وخصوصًا فى المسرح الفرنسى، وهذه السيادة تفسر الإدانة الأخلاقية للمسرح لدى كتّاب مثل بوسيويه Bossuet وروسو.

---

(١) فى مايو من عام ١٨٢٠ كتب الشاعر والأديب الفرنسى جان جاك فيكتور شوفيه Jean-JacquesVictor Chauvet فى مجلة *Lycée francais* تحليلا لمسرحية مانزونى *Conte di Carmagnola* (حكاية بلدة كارمانيولا) والتى كانت قد ظهرت فى يناير من نفس العام. وقد ورد فى المقال بالإضافة إلى الملاحظات الإيجابية أن المسرحية أضعفها عدم التزام مانزونى بوحدتى الزمان والمكان، والتى تكمن أهميتهما ليس فى الحجة المعهودة حول مشاكلة الواقع ولكن من أجل وحدة الحدث فى العمل أى الوحدة العضوية للعمل الفنى. وفى خطابه/مقاله ردا على ذلك قدم مانزونى تحليلا معارضا بكل حماس لاعتراضات شوفيه.

(٢) يرى مانزونى أن فولتير بسبب تقيده بوحدتى الزمان والمكان لم يكن لديه خيار إلا فرض الموقف الذى يؤدى إلى جريمة بطريقة غير طبيعية. أما مسرحية شكسبير على العكس من ذلك فتقع على مدى فترة من الزمن ضرورية لتطورها الطبيعى وبالتالى تصل الكارثة إلى ذروتها بشكل طبيعى وقابل للتصديق.

ويطرح مانزونى فى المقابل منهجًا مسرحيًا مختلفًا عن ذلك الذى يجعل المُشاهد مشاركًا فى عواطف الشخصيات بما يحمله هذا من آثار أخلاقية سلبية، ويسمى ذلك المنهج المغاير بالمنهج "التاريخى". وهو منهج لا تعقه القواعد المتعسفة وقادر على تصوير الظروف والمشاعر بواقعيتها الموضوعية والمتكاملة، ومن هنا فهو قادر على خلق أثر أخلاقى إيجابى. إن نموذج هذا المسرح المغاير ورمزه هو شكسبير الذى يعتبره مانزونى - بالإضافة إلى فرجيل - أحد أعظم شعراء الإنسانية خصوصًا قدرته على كتابة شعر يزخر بالشعور بالأهمية القصوى للقيم الأخلاقية. وسنجد دائما فى نقد مانزونى توحدًا بين الحكم الجمالى والحكم الأخلاقى نتيجة مبدئه القائل بأن معرفة الحقيقة هى هَمّ الإنسان الأساسى وتصويرها بإخلاص هو فى حد ذاته نوع من التعليم (أو الكتابة Scritti).

وقد كانت الرومانسية الألمانية المبكرة قد ساعدت على منح فكرة النقد مكانة مهمة ومتميزة. وينطبق هذا بخاصة على فريديك شليجل الذى قال فى حكمه على النقد: "لا يمكن نقد الشعر إلا شعرًا. وليس للحكم النقدى أى حقوق مدنية فى مجال الفن ما لم يكن هو نفسه عملاً فنيًا" (الشذرة النقدية ١١٧ فى كتاب **الشذرات الفلسفية** ص ١٤). وبالطبع لم يكن شليجل يعنى أن عرضًا لكتاب يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الجمال أو القيمة كقصيدة لجوته (وكان إعجابه بجوته يفوق إعجابه بشكسبير أو دانتى أو سرفانتس). ولكنه كان يعتقد أن عملاً نقديًا ملهمًا حقًا عليه أن يتضمن نفس القدر من الغنى الذى يتضمنه كثير من الأعمال الأدبية. وعندما كتب شليجل مراجعته لرواية جوته **فيلهلم مايستر** حدد بشكل ضمنى ما يمكن أن تكون عليه الرواية وما ينقص تلك الروايات العادية لعصره. وبالنسبة لشليجل النقد خلاق وبمعنى ما مستقل ولكن الأهم أنه ليس "خارج الفن"؛ إذ يمكن التأكيد على أن "الصورة النقدية هى عمل فنى نقدى." (**الأثينيوم** الشذرة ٤٣٩).

وبعد سنوات "البطولة" فى "بدايات الرومانسية" نجد عملين آخرين لشليجل من الأهمية بمكان تناولهما "لتحديد" شخصيته النقدية:

الأول هو (تاريخ الأدب القديم والحديث) والذى يتميز بربطه بين "النقد" و"التاريخ" وبين "التأويل النقدى" و"مجمل العملية التاريخية". والكتاب يتضمن سلسلة من المحاضرات التى ألقاها شليجل فى فيينا فى ١٨١٢، وهو بلا شك واحد من أول الأعمال فى تاريخ النقد بمعناه الحديث. وفى المحل الأول يظل معيار الأعمال العظيمة التى وضعها شليجل فى "دروسه" هو فى جوهره المعيار الذى تبناه المؤرخون المعاصرون. ولكن التجديد الأهم يكمن فى الجانب المنهجى. فقد حاول شليجل أن يجمع بين مدخل نقدى يحترم الخصوصية الشعرية للأعمال المفردة، ومدخل تاريخى شامل يعمل على فهم الأدب كمجمل كلئ يتطور فى سياق ارتقاء تاريخى.

أما نص شليجل الثانى فيتناول النقد الفنى نفسه وتحديدا الرسم، ويتضمن نصوصًا عديدة تنتمى زمنيًّا وفكريًّا لفترة اعتناق شليجل للكاثوليكية. ومن هنا جاء عنوان الكتاب (**آراء وأفكار حول الفن المسيحى ١٨٢٢-١٨٢٥**)، وهو الاسم الذى أعطاه شليجل نفسه لمجموعة من نصوصه عندما جمعها فى عشرينيات القرن التاسع عشر أثناء إعداده للأعمال الكاملة. ويهدف شليجل فى هذه التأملات النقدية الفنية لتحديد مبادئ فن الرسم الإيطالى والألمانى المسيحى فى بداياته وكذلك فن المعمار القوطى. ثم يقيم تضادًا بين كل ذلك ومذهب الذهن المجرد (البارد غير الفعال) Intellectualism، وهو عامل انحطاط فى الفن منذ عصر النهضة وما بعده، أدى فى زمنه إلى نوع الكلاسيكية الجديدة كما هى عند مينج Mengs بما فيها من افتعال وتصنع وكذلك فى الرسوم الفرنسية المعاصرة. وبالنسبة لشليجل لا يزدهر الفن إلا بالتواصل مع الشعور الدينى حيث تكون الروح قد وصلت إلى قمة نموها الحر

والمثالى. هذا الشعور فى صيغته المسيحية كان وسيلة رسامى العصور الوسطى للوصول بأعمالهم إلى ذلك المعنى الرمزى الرفيع الذى احتوى - بأسلوب شامل ومتناغم - كل ما أصبح بعد ذلك متشذرًا فى أنواع فنية مستقلة مثل رسوم المناظر الطبيعية والوجوه والطبيعة الساكنة. وقد ظل ذلك التمام المبتكر موجودًا فى أعمال كبار فنانى عصر النهضة مثل كوريجيو Correggio وليوناردو دا فنشى Leonardo da Vinci ورافييل Raphael ولكن رافييل نفسه لم يصل لهذا الكمال فى أعماله العظيمة والمشهورة المتأخرة، ولكن فى أعمال الفترة الوسطى التى يعيد فيها إحياء العديد من الإسهامات الأسلوبية المتباينة ولكن بهدف تكثيف التماسك.

ويرى شليجل كذلك أنه فى حين ظل فن النحت - الذى وصل لقمته عند اليونانيين - مرتبطًا بالبعد الجسدى، أصبح فن الرسم بقدرته على التشكل طبقًا لتجليات الحياة وظاهرياتها اللانهائية، فن الروح الحقيقى. ويرى شليجل أن الرسام يمكن أن يجد فى الشعر دليلاً له حيث إنه الفن الوحيد الذى يمكنه أن يتوسط بين الفنون الأخرى جميعها، ولكن يجب أن يتذكر الرسام أنه ليس شاعرًا بالكلمات ولكن بالألوان. الرسم فن الحرية المطلقة للروح المتحررة من الضرورات العملية، وهو الطريق الأمثل للتوحد مع ما هو إلهى، وهو لا يكون قادرًا على أشكال من التمثيل متنوعة تنوعًا هائلاً إلا إذا استطاع أن يجعل العنصر الروحى يسود على العناصر الطبيعية والعقلانية. ومن هذا المنطلق لا يعتبر فن الرسم الإيطالى، بالنسبة لشليجل، أمينًا للمثال المسيحى، إنما كان فن الرسم الألمانى فى بداياته متمثلا فى فان إيك Van Eycks ودورر Durer وهولبين Holbein، هو الفن المحصن ضد التقليد الكلاسيكى كما كان، على الرغم من التأثيرات المتبادلة بين المدارس المختلفة، يتميز بطابع قومى. أما الرسام الحديث فيستطيع أن يحرر نفسه من البلاغة المتجهة نحو الكلاسيكية باتخاذ الشعر الرومانسى دليلا له. وحتى فى هذه الحالة فإن الرجوع إلى المصدر الدينى للمشاعر كما فعل الرسامون الأوائل هو وحده القادر على أن يصل

بالرسام الحديث إلى "الجمال المسيحى". فالجمال المسيحى على العكس من الجمال الكلاسيكى (والذى ينجذب بالأساس للمكونات الحسية والعقلية) يتميز بتطلعه نحو ما هو إلهى بشتى تجلياته من شد وجذب من الحنين المرهق إلى تجليات الإيمان والحب.

وتفضى بنا تجربة شليجل إلى الصورة الأعم لمفاهيم النقد الألمانى الرومانسى بشكل عام. ويمكننا الوصول إلى فهم أفضل من خلال الرجوع إلى تأويل فالتر بنيامين Walter Benjamin فى كتابه **مفهوم النقد فى الرومانسية الألمانية** (١٩١٨) والذى سأتخذ منه دليلا لتفسيرى الخاص قبل الانتقال إلى الخصائص الأساسية لعلم الجمال لدى هيجل و"منهجه النقدى".

وطبقا لبنيامين فإن النقد هو منهج التفكير الذى يتخذ من الفن موضوعًا له. بمعنى آخر فالنقد هو الوسيلة المعرفية الخاصة بالفن بوصفه فكرة ونتيجة. يكتب بنيامين "أن مهمة نقد الفن هى المعرفة بالمادة موضع التفكير أى بالفن. وكل القوانين التى تنطبق بشكل عام على المعرفة بالأشياء موضع التفكير تنطبق على نقد الفن." (بنيامين، "مفهوم النقد،" ص١٥١) ومثل التفكير لا يمكنِ للنقد أن يتخذ موقفًا خارجًا عن موضوعه. فالمسألة ليست **حكما** على العمل. وفى الواقع أنه مع الرومانسية وما بعدها تأسس مصطلح ناقد فنى Kunstkritiker فى مقابل المصطلح الأقدم حكم فنى Kunstichter.

يرفض الرومانسيون عقلانية عصر النهضة بما تحمله من اعتقاد جامد فى القدرة على الشك والحكم من الخارج. فيرفضون ما يسميه بنيامين "فكرة عقد محكمة للأعمال الفنية". (ص١٤٣) ولكنهم أيضا يرفضون بعض العقائد الجامدة للنظريات التى استلهمت حركة العاصفة والاندفاع والتى رأت فى الفن عملاً ناتجًا عن القدرة الخلاقة للفنان وذاتيته لا علاقة له بالحاسة النقدية. لقد كان التحرر من تلك العقائد

وتأسيس تصور عن النقد يعتبره جزءًا من التجربة الفنية من أعمدة النظرية الجمالية الرومانسية. ولقد مهد كانط الطريق ببحثه فى تأكيد استقلال قدرة العقل ونقده "ويلاحظ بنيامين أن موضوع التفكير هو فى العمق كينونة العمل الفنى نفسه، ولا تكمن التجربة فى التأمل **حول** كينونة بعينها، هذا التأمل الذى لا يمكنه أن يغير من كينونة الشيء كما كان النقد الرومانسى يريد، ولكن فى عملية التكشف التى تتم أثناء التأمل والتى هى بالنسبة للرومانسيين عملية تكشف للروح متمثلا **فى** كينونة ما. (ص١٥١).

إن قواعد الجمال لا علاقة لها بالنقد. فكل عمل تتوافق قوانينه مع شكله. والعمل الفنى وحده قادر على توصيف وفرض الأدوات التى تسمح بالمعرفة به وينموه على يد من يتعامل معه؛ أى الناقد. والنقد هو عملية تأمل للعمل الفنى؛ بمعنى أن النقد يقوى العمل ويرفعه إلى درجة أعلى من الوعى. ويسمى نوفاليس فى كتابه **شذرات ودراسات** Fragmente und Studien (١٧٩٧-٨) هذه العملية بالتحول إلى الرومانسية. Romantisieren: 'Romanitisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung التحول الرومانسى ليس شيئًا إلا التفعيل الكيفى لما هو موجود بالقوة (نوفاليس ص ٣٨٤). فالقارئ يقوم بتنقية العمل ويشكله ويرتفع بأجزائه المختلفة بإضفاء معانٍ جديدة عليها. والعمل لا يكون فنيًا إلا إذا كان قادرًا على توليد أشكال أخرى وعلاقات أخرى. وهذه العملية التى ترفع من العمل إلى جوانب لم تكن مكتشفة من قبل تذكرنا بنظرية بنيامين فى الترجمة: "فالترجمة، وتلك مفارقة، تقوم على نقل للأصل إلى تربة لغوية أكثر تحديدا إذ لا يمكن أن يقوم قارئ النص المترجم بمزيد من النقل من خلال تأويل ثان. وإن كان يمكن للنص الأصلى أن يعاد رفع أجزائه فى فترات زمنية أخرى." (بنيامين: إضاءات Illuminations ص٧٥) مثل تلك الملاحظات تحمل مزيدًا من الأهمية إذا ما تذكرنا كيف قارن نوفاليس نفسه ما بين الترجمة والنقد، ورأى أن بعض الترجمات، التى يسميها

"أسطورية" تكون استكمالا للعمل الأصلى: "الترجمة إما أن تكون نحوية أو تعديلية أو أسطورية. والترجمات الأسطورية هى أعلى هذه الأنواع فى أسلوبها. فهى تمثل الشخصية الصافية والكاملة لكل عمل فنى على حدة. فهى لا تقدم لنا العمل الفعلى ولكن مثال العمل." (نوفاليس Werke ص٣٣٧).(٣)

وهذا الاستكمال النقدى ليس مقصورًا على كل عمل فنى على حدة، ولكنه أيضا جزء أساسى من الفن كوسيلة. فتلك القوة المستمدة من التأمل هى انغماس فى الفن بكليته تصل العمل بكل عمل آخر تم بالفعل أو فى طور التكون. "النقد إذن هو الوسيلة التى من خلالها تنفتح حدود العمل لترتبط منهجيًا بالفن بلانهائيته وتتحول من ثم إلى جزء من ذلك اللامنتهى." (بنيامين، مفهوم النقد، ص١٥٢) وينضوى العمل فى إطار فكرة الفن. ويمكن تفسير هذا الوصل المنهجى للعمل عن طريق التفكير كوسيلة، ومن خلالها يمكن تفسيره عن طريق نظرية العمل الفنى كشكل.

ويترتب على هذه النظرية حول النقد ثلاث نتائج مهمة يصيغها بنيامين لتقييم الأعمال الفنية وهى الطبيعة الضمنية للحكم النقدى، واستحالة وجود معيار للقيم الإيجابية، وأخيرًا عدم إمكانية نقد العمل الردىء. (١) يحدد المبدأ الأول أن الحكم على عمل ما لا يجب أبدا أن يكون صريحًا إنما يكون ضمنيًا فى كونه نقدًا رومانسيًا: "فقيمة العمل تعتمد اعتمادًا كاملاً على قدرته على السماح بالنقد المستمد منه ... فإمكانية نقد عمل ما تدل فى حد ذاتها على حكم قيمى إيجابى فى حق ذلك العمل؛ وهذا الحكم لا يقدم من خلال بحث مستقل ولكن من خلال واقع عملية النقد نفسها. (ص١٥٩-٦٠) (٢) أما بالنسبة للمبدأ الثانى وهو استحالة عمل مقياس متدرج للقيم الإيجابية فيمكننا القول مع بنيامين أن التقييم الضمنى للأعمال الفنية فى النقد الرومانسى موجود بالتحديد لأن هذا النقد لا يحمل أى مقياس متدرج للقيم: "إذا

(٣) أفكار نوفاليس هذه جزء من كتابه ملاحظات متنوعة Vermischte Bemerkungen وهو النسخة الأولى من حبوب لقاح Blütenstaub والذى ألفه ما بين عامى ١٧٩٧ و١٧٩٨.

كان يمكن للعمل أن يكون موضع نقد فإنه إذن عمل فنى، وما عدا ذلك ليس بعمل فنى، وفى حين لا يمكن أن يكون هناك وسط بين هاتين الحالتين، فإنه لا يمكن كذلك تخطيط معيار للتباين بين قيمة الأعمال الفنية الحقيقية." (ص١٦٠)
(٣) بالنسبة للمبدأ الثالث، وهو عدم إمكانية نقد الأعمال الهابطة يقول بنيامين "ترى فى ذلك إحدى العلامات المميزة للمفهوم الرومانسى للفن ونقد الفن." (المرجع السابق). وقد عبر شليجل عن هذا المبدأ كما يرى بنيامين فى خاتمة مقاله عن ليسينج: "النقد الحقيقى لا يستطيع... تناول الأعمال التى لا تسهم بشىء فى تطور الفن... وبالفعل وطبقا لذلك لا يكون نقدًا حقيقيًا ذلك الذى يتناول ما لا يرتبط عضويا بالثقافة والعبقرية، ما هو غير متأصل فى الكل وللكل." (شليجل، **كتابات الشباب** *Jugendschriften* الجزء الثانى ص٤٢٣، ورد عند بنيامين فى **مفهوم النقد**، ص ١٦٠) ويؤكد بنيامين أن "علامة الحدود التقنية" للموقف الكلى الذى يناظر بديهية عدم إمكان نقد الأعمال الرديئة، ليس فقط فى الفن ولكن فى كل جوانب الحياة الفكرية، هو "الإلغاء". وهو ما يعنى الدحض غير المباشر للأعمال التافهة عن طريق الصمت، أو المدح المتهكم، أو المدح الرفيع لما هو جيد. وتوسط التهكم فى فكر شليجل هو الصيغة الوحيدة التى يمكن للنقد أن يواجه بها مباشرة الأعمال التافهة. (بنيامين، "مفهوم النقد" ص١٦٠).

ويتناول بنيامين كذلك مشكلة ذات أهمية أساسية لا تتعلق فحسب بالثقافة الرومانسية وإنما بالنسبة لثقافتنا أيضا، ألا وهى مشكلة المعرفة الذاتية والموضوعية فى علاقتها بالنقد كممارسة تأويلية. "إن النقد وهو فى الفهم المعاصر أكثر الأشياء ذاتية، كان بالنسبة للرومانسيين العامل المنظم لكل أشكال الذاتية وكل ما هو عارض واعتباطى فى تكوين العمل. وفى حين أن النقد فى التصور المعاصر يجمع ما بين المعرفة الموضوعية وبين تقييم العمل، فإن العامل المميز للمفهوم الرومانسى للنقد يكمن فى تحرره من أى تقدير ذاتى للعمل فى حكم للذوق." (ص١٦٠-١) والنتيجة

من وجهة نظر بنيامين أن الحكم محايث فى المعرفة والبحث الموضوعى للعمل. "إن الناقد لا يصدر حكما على العمل، بل الفن نفسه هو الذى يصدر الحكم، إما بامتصاص هذا العمل فى وسيط النقد أو برفضه وبالتالى اعتباره دون مستوى أى اهتمام نقدى. ويجب على النقد باختياره الأعمال التى يتناولها أن يصل إلى أفضل مختارات من الأعمال. إن الهدف الموضوعى للنقد لا يظهر فى نظرية النقد وحدها؛ إذ إن صمود التقييم فى المسائل الجمالية، يظل صحيحًا تاريخيًّا، دليل مقنع على موضوعية ذلك التقييم، ويؤكد على الأقل صحة الحكم النقدى للرومانسية." (ص١٦١)

كما أن الشكل الفنى يجب أن يعرض نفسه لتكسير الحدود، فلكى يجد إكماله فى مراجعته النقدية يجب أن يسمح بتدمير كماله المغلق. التدمير هو الشرط الضرورى لوجود العمل، شرط للمرور إلى المجال المتصل اللانهائى للأشكال الفنية. فالإلغاء تمهيد للاستمرار والسماح بدخول العمل إلى الوسيط (المجال النقدى) يمحو ملامحه الخارجية ويحوله إلى لحظة فى الحياة الشاملة الممتدة للفن. إنه يعمل على تضمين العمل زمانيًّا؛ أى يفقد العمل ظاهره غير المبالى بتاريخيته والناتج عن انعزال العمل عن غيره وادعائه القدرة على الاكتفاء بذاته. فنسق الفن موجود فى صيرورته بمعنى أن المعرفة كلها هى تحول دائم. والمصطلح الألمانى التمثيل Darstellung والذى يترجم أحيانا بالعَرْض يمكن أيضا أن يعطى معنى إعداد كيميائى. فالنقد هو نوع من التدخل السيميائى (أى تحول المعادن الخسيسة إلى معادن نبيلة) الذى يحول بغير رجعة نوعية العمل. عندما يتقدم العمل إلى وسيط الأشكال أى إلى المجال المتصل اللانهائى المحدد تاريخيًّا وزمنيًّا فإن عمقه الفنى يتأكد وتتأكد كذلك قدرته على الاستمرار.

لقد كان القرن التاسع عشر، "قرن الرومانسية،" قرن التاريخ. فقد أرسى المفكرون الكلاسيكيون مبادئ كلية وفكروا على أساس تلك المبادئ التى كانوا على

يقين من صحتها. أما روح القرن التاسع عشر فكانت روح الصيرورة. فالأفكار تصلح لمكان وزمان ظهورها ولكن ليس لكل الأمكنة والأزمنة وليس للأبد. وينطبق هذا على الأشكال الفنية ولكل حقيقة وكل معتقد وكل عمل قيمة نسبية. ويمكن فهم كل منها فهما مناسبا فى علاقته بموقعه فى الزمان والمكان. فتصبح الأعمال الفنية بهذه الطريقة رموزًا تاريخية أو تصبح ببساطة وثائق.

وقد قدم هيجل على مستوى علم الجمال صيغة تخطيطية ولكن مدهشة وملهمة لفلسفة الصيرورة تلك. وعمل هيجل الأساسى فى هذا المجال هو كتابه **علم الجمال**، وهو سلسلة من المحاضرات التى ألقاها فى برلين ما بين ١٨١٧ و١٨٢٩ ونشرت فى ١٨٣٥ بعد وفاته. ومنهجه العام هو المنهج الجدلى، وبالتالى تتدرج الأفكار فى ثلاثيات: فتستدعى الأطروحة thesis نقيضها antithesis ويلى ذلك تركيب الاثنين فى وحدة على مستوى أعلى synthesis. ويطبق هيجل هذا الجدل على علم الجمال. ويشكل الجزء الثانى من كتاب **علم الجمال** نواة الكتاب، ويبين فيه هيجل، وهو الذى يعتبر الشكل الفنى أساسا التعبير الأولى عن الفكرة، يبين كيف تحول الفن من الرمزية إلى الكلاسيكية ثم الرومانسية.

الفترة الأولى هى فترة الرمزية والأسطورة والفن الشرقى، وهى من ناحية التصنيف المنهجى للفنون فترة العمارة. وفيها يكون السعى لإقامة علاقة بين الفكرة والشكل الحسى، ولكن تلك العلاقة لا تتحقق فى تلك الفترة. ويتميز الفن الرمزى بأن الفكرة فيه فى حالة بحث عن التعبير الفنى الحقيقى الذى مازال مجردًا غير محدد ولا يملك بعد المعيار المناسب ليظهر بانسجام مع العالم الحسى. ولذلك ففى محاولته للنفاذ إلى الوجود العيانى لا يستطيع الفن الرمزى أن يصل لاتفاق أو تماه كامل بين المعنى والشكل، ولكنه يصل فقط إلى تعبير رمزى يظل يكشف عن عدم ملاءمته. فالرمز فى الحقيقة هو الواقع الطبيعى الذى يميل إلى تمثيل مدلول بطريقة مجردة ومبهمة فحسب. وبالتالى فالأسد على سبيل المثال قد يمثل الأسد نفسه أو القوة التى

يرمز إليها. ولكن فى الشكل الشخصى للإنسان وحده يمكن للفكرة أن تجد تعبيرًا تمكن من رؤية نفسه كذاتية حرة لا نهائية.

والفترة الثانية هى فترة الفن الكلاسيكى أى الفن اليونانى القديم متمثلة فى فن النحت. إنه العصر الذى يصبح فيه العمل هو فعل المثال ويحقق بحسم الوحدة بين الفكرة والشكل. الفن الكلاسيكى هو الفن الذى ازدهر فى فترة الإغريق والرومان وتميز بتوازن كامل وغير مسبوق بين الشكل والمضمون، بين الخارجى والداخلى، كما يظهر فى التوازن المهيب لتماثيل الأبطال والآلهة المصنوعة من الرخام. ويرى هيجل – من خلال هذا التشخيص العام – الفن القديم متميزًا بعناصر الانسجام والتطهير على الرغم من إنه واع بالعناصر غير الأبولونية فى ذلك الفن خصوصًا تلك الموجودة فى التراجيديا الإغريقية. ويعد ظهور الذاتية مع ترسخ المسيحية إيذانًا بانتهاء عصر الفن الكلاسيكى وظهور فن جديد يطلق عليه هيجل "الفن الرومانسى".

والفترة الثالثة هى فترة الرومانسية. ويمكن أن تتماهى مع الفن الحديث وعلى مستوى التصنيف المنهجى للفنون مع الرسم والموسيقى والشعر. فهى الفترة التى يمكن فيها للانهائية الفكرة أن تتحقق فقط فى تناهى الحدس، فى تلك القابلية للتغير التى تنحو فى كل لحظة إلى إذابة الشكل العيانى. فوحدة الفن الكلاسيكى بين الفكرة والشكل، تلك الوحدة التى حلت محل عدم التطابق بين التعبير المحدود والمحتوى اللانهائى فى الفن الرمزى، لم يعد بالإمكان أن تجد تحققها المناسب فى الفن الرومانسى الحديث. فالفنون الرومانسية لم تعد تقدم ذلك التوازن الكلاسيكى المتآلف بين المرئى والمطلق. وبما أنه لم يعد بالإمكان تصوير المطلق فى شكل مرئى مباشر عادت الفنون الرومانسية إلى المطلق غير المرئى. والنتيجة هى عدم التوازن والتدهور، بمعنى أن المضمون، وهو ذاتية الفكرة، يتجاوز حدود الشكل ويتطلب بالتالى أشكالاً أرقى يستطيع التعبير من خلالها ولا يمكن اختزالها فى الأشياء الملموسة والمحددة. فتصبح الفكرة على وعى بذاتها ونصل طبقا للتصور الهيجلى

إلى "موت الفن". وهذا التعبير لا يجب فهمه على أنه اختفاء للفن نفسه إذ إنه فى المطلق، تتعايش الروح والفن والدين والفلسفة تعايشًا أبديًا. ويمكننا بالأحرى فهم "موت الفن" بطريقة مزدوجة؛ فمن ناحية لم يعد الفن فى العصر الحديث التعبير المناسب عن الروح، فالأنسب هو المقولات والمفاهيم الفلسفية والعلمية. ومن ناحية أخرى يكتسب الفن هوية جديدة، هوية يمكن تعريفها بمعادلة الكلاسيكية تتطابق فى فكرها مع العصر الحديث فيما يتعلق بغيرها من العصور والهويات السابقة (أى الكلاسيكية) والغابرة قبل العصر الرومانسى.

وطبقا لهيجل فالفن فى مقصده النهائى كخالق "الجمال"، كالشكل الحسى للفكرة، هو أمر من الماضى بالنسبة إلينا. وفى فقرة شهيرة من كتابه **علم الجمال** يؤكد هيجل:

ولكن فى حين نعطى هذه المكانة العالية للفن، من الضرورى كذلك أن نتذكر أنه لا من حيث المضمون ولا من حيث الشكل يعد الفن الصيغة الأعلى والمطلقة لتعريف عقولنا بالهموم الحقيقة للروح....

من المؤكد أن الفن لم يعد يمنح ذلك التحقق للاحتياجات الروحية والتى جعلت الأمم فى العصور السابقة تسعى إليه. ووجدت فى الفن وحده تحققا كان من الناحية الدينية مرتبطًا ارتباطًا حميمًا بالفن. لقد مضى زمن الفن الإغريقى الجميل مثلما مضى العصر الذهبى لأواخر العصور الوسطى. إن تطور التفكير فى حياتنا اليوم جعل إرادتنا وحكمنا فى حاجة إلى التمسك بالاعتبارات العامة وتنظيم الجزئى على أساسها، مما يؤدى إلى سيادة الأشكال والقوانين والواجبات والحقوق والأمثلة السائرة العامة كأسباب محددة وتصبح هى المنظم الأساسى. ولكن تقديم إنتاج فنى مثير للاهتمام يتطلب عموما نوعية حياة لا يكون العنصر الكلى حاضرًا فى شكل قوانين وأمثلة سائرة، ولكن نوعية تعطى الانطباع بالاتحاد مع الحواس والمشاعر تماما كما

يكمن الكلى والعقلى فى الخيال باتحاده مع المظهرالعيانى الحسى. ومن ثم فإن شروط الزمن الحالى ليست ملائمة للفن. وليس الأمر كما قد يظن البعض مجرد إصابة الفنان نفسه بعدوى ما حوله من تفكير عالى الصوت ومن آراء وأحكام حول الفن أصبحت معتادة فى كل مكان، ربما ضللته فجعلته يدخل مزيدًا من الأفكار فى عمله؛ لكن المسألة أن ثقافتنا الروحية بأكملها تجعل الفنان نفسه يقف داخل عالم التفكير وعلاقاته ولا يستطيع أن يقرر بإرادته أن يجرد نفسه منها، ولا يستطيع عن طريق تعليم معين أو ابتعاد عن علاقات الحياة أن يسعى وينظم عزلته الخاصة لتحل محل ما فقده.

فى كل هذه النواحى يظل الفن – فى أسمى رسالته – بالنسبة لنا شيئًا من الماضى. فقد فَقَدَ بالنسبة لنا أصل الحقيقة والحياة، وتحول عوضا عن ذلك إلى أفكارنا بدلا من الاحتفاظ بضرورته السابقة فى الواقع وموقعه المميز فيه.

هيجل **علم الجمال** الجزء الأول ص٩-١١

لقد رأى هيجل أن الفن سينتفى من الوجود على الساحة حيث يتطلب الوعى الإنسانى بدافع من التاريخ أشكالا أرقى من تلك التى يقدمها الفن فى سبيل التوصل إلى معرفة "الحقيقة." واعتبر هيجل أن الفكر العقلى والدين والفلسفة؛ أى كل النشاطات الأرقى للروح سوف تحل محل الفن وتأخذ دوره كرسول الحقيقة، وسوف يكشف الفن نفسه بوضوح هذا الانحطاط بأن يصبح أكثر فوضوية وفردية. وهذا هو أصل الحركة التى يرى هيجل أنها تميز ثقافة عصره ولكنها أيضا – مع إجراء التعديلات الضرورية – تنطبق على مجىء التحديث، وهى الحركة من الفن إلى "الفلسفة" أو علم الفن. هى الحركة من الإبداع الفنى إلى التفكير حول الفن، ومن خلق فن إلى مساءلة معنى الفن ودلالاته وقيمه، ومن الإبداع الفنى إلى النقد كبحث

تأويلى للمعانى فى داخل الأعمال ومن خلالها، ولكن مع تجاوز الواقع المادى لتلك الأعمال.

ما تثيره فينا الأعمال الفنية الآن ليس مجرد الاستمتاع المباشر ولكنها تثير فينا كذلك أحكامًا؛ إذ نتناول بالتفكير العقلى: (أ) مضمون الفن. و(ب) وسائل العمل الفنى فى العرض، ومدى الملاءمة أو عدم الملاءمة. وبالتالى فإن **فلسفة الفن** أصبحت حاجة أكثر إلحاحًا فى وقتنا الحالى من ذلك الزمن الذى كان الفن فى حد ذاته قادرًا على منح الإنسان الإشباع الكامل. فالفن يدعونا إلى التمعن العقلى لا بغرض خلق الفن مرة ثانية، بل لكى نعرف فلسفيًا ما يكونه الفن. (ص١١)

أليست "فلسفة الفن" تلك التى يتحدث عنها هيجل هى نفسها النشاط النقدى؟ وإذا كان ذلك صحيحًا فإن التصور الهيجلى يصبح نقطة مرجعية أساسية فى الوعى بالدور المحورى للنقد فى إطار علم الجمال الحديث ونظرية الفن الحديثة فى تطورها من الرومانسية إلى الطليعة الفنية فى ذلك الزمن ثم إلى ما بعدها.

فهل، بالإضافة إلى الإفصاح عن هذه المشكلات ذات الطبيعة النظرية والتأملية، هل يولّد علم الجمال الهيجلى منهجية نقد نوعية؟ بالرغم من أن هيجل لم يصغ منهجًا نقديًا فإن القراءة المتأنية لكتابه **علم الجمال** تكشف عن بزوغ معيارين جديدين وهما معيار التاريخية ومعيار الأصالة والجدّة.

بالنسبة لمعيار التاريخية لابد من التأكيد أن هيجل أدرك أن الأساليب المختلفة لا تقوّم بالقياس لطريقة مثلى فى التعبير، بل إن كل أسلوب هو التعبير الأنسب لتلك اللحظة فى الفن وتلك اللحظة فى التاريخ. وبهذا يكون الإنتاج الفنى مرتبطًا بالتاريخ، وكل عمل فنى ينطلق كأنه إحدى لحظات الروح. ومن وجهة النظر الهيجيلية فإن اعتبار الأعمال الفنية جزءًا من العملية التاريخية، لا يقلل من قيمة تلك الأعمال بوضعها فى مصاف الوثائق المجازية أو الإيضاحية. فإذا كانت الأعمال الفنية

تكتسب معناها الكامل من خلال علاقاتها بزمنها وبيئتها، فإن ذلك ليس باعتبارها نواتج ثانوية لمجتمع ولكن بالإشارة إلى أعمال على نفس مصافها. فتكتسب تلك الأعمال معنى وقيمة بقدر ما تحتل مكانها فى حركة التطور لا تعود أبدًا إلى الوراء. بل يمكن القول إن التاريخ لا يفسر الفن، إنما الفن باعتباره شهادة على الفكر المرتجى والمشيد، هو الذى يعطى المعنى للتاريخ. وهذا الرجوع إلى حركة تطور عامة للفن يمكن بمقتضاها الاعتراف بوجود عمل ما أو نفيه طبقًا لتوافقه مع المكان الجغرافى والزمان، يمكن أن نسميه معيار التاريخية.

أما فيما يتعلق بمعيار الأصالة والجدة فيمكننا القول إن هيجل قَلَبَ العلاقة التقليدية بين الفكر والفن. فبدلا من أن يرى فى الأعمال الفنية انعكاسًا للفكر الاستدلالى ذى الطبيعة الدينية أو الفلسفية، يطرح هيجل بقوة الطبيعة المستقلة والأصلية للفن. فالفن ليس نشاطًا ثانويًا إنما هو ظاهرة إبداع أساسية وفكر أصيل فى جدته.

والروائع ليست مجرد انعكاسات أو ألعاب، إنما هى تعبير عن أعمق مشاعر البشر. والعمل الفنى له قيمته فى حد ذاته، وهو أقدر على التعبير كلما كان متحققا فى شكل جديد وأصيل. إن الجدة فى النموذج الفنى تحل محل التواؤم مع قواعد مدرسة ما.

وختامًا أنتقل إلى فكر الشاعر الفرنسى شارل بودلير Charles Baudelaire. ومنظور بودلير النقدى أو منهجه يشكلان جسرًا مثاليًا بين الرومانسية والرمزية وبالتالى بين الرومانسية والطليعة الفنية فى ذلك الزمن، خصوصًا السيريالية. فيصبح بودلير رسول التحديث المتحقق كاملا والذى بدأه الرومانسيون.

ولنبدأ بملاحظة أنه فى تجربة بودلير الإبداعية نجد علاقة متبادلة بين النشاط الإبداعى والنقدى بصفة دائمة. فمثلما لا يوجد شعر ليس فى الوقت نفسه نقدًا للحياة

وللوجود ورؤية مختلفة لقيمهما، فلا يوجد نقد حقيقى ليس بشعر فى ذات الوقت، "طريقة شعور" مشتركة. وأحد أسس "المنهجية النقدية،" لبودلير يكمن فى هذا الوعى الرومانسى باستحالة الفصل بين النقد والشعر، بين العاطفة والعقل، وبين النقد والميتافيزيقا: "إن الناقد الذى يصير شاعرًا هو معجزة، أما الشاعر فلا يمكن إلا أن يحتوى ناقدًا بداخله." (بودلير **مقالات مختارة**، ص٢٠٨). وعادة ما تكرر ذلك المطلب لدى أصحاب أعظم التجارب الفكرية فى الغرب، نذكر منهم فقط على سبيل المثال فالتر بنيامين Walter Benjamin وبول إلوار Paul Eluard. وفى مقاله "صالون ١٨٤٦،" يعبر بودلير عن وعيه العام بأن "العاطفة... ترتفع بالعقل إلى مستويات جديدة،" وهو أكثر وعيًا تحديدًا بأن "النقد باطراد يحاذى الميتافيزيقا." (**مقالات مختارة**، ص٣٩). والنتيجة هى أن "أفضل النقد هو النوع الشعرى الممتع، وليس النقد البارد الرياضى الذى لا يظهر حبًا ولا كرهًا بدعوى تفسير كل شيء، والذى يتجرد من كل تعبير عن المزاج الخاص، ولكن بما أن الصورة الجميلة هى الطبيعة كما عكسها الفنان، فإن أفضل النقد هو انعكاس تلك الصورة بواسطة عقل حساس وذهن متقد. وبالتالى فأفضل نقد لصورة ربما يكون قصيدة سواء كانت سوناتا أو مرثية." (ص٣٨)

ويمكن تحديدًا بالنظر إلى هذه العلاقة المتوقعة بين "النقد" و"الشعر" أن نفهم هجوم بودلير على كل "المذاهب." ونجد "امتداح المشاعر،" فى مقابل "الروح النسقية" فى تعبير جميل لبودلير فى مقاله "المعرض العالمى" "Exposition Universelle, 1855" حيث يشير، ضمن أشياء أخرى، إلى أن:

النظام نوع من اللعنة التى تدفعنا إلى مراجعته باستمرار، فنحن بحاجة دائمة لاختراع نظام جديد، وهو مجهود مضن من أقسى ما يمكن للمرء أن يواجه من عقوبات ... ولقد قررت حتى أتجنّب ويلات هذه الارتدادات الفلسفية أن أقبل بكل كبرياء موقعى المتواضع، فبالنسبة لى تكفينى نعمة الشعور، وأجد ملاذى فى الفطرة الساذجة التى لا تشوبها شائبة... ومن السهل أن نفهم أنه إذا ما اضطر أولئك الأشخاص

المسئولون عن التعبير عن الجمال، إذا ما اضطروا للإذعان لقواعد الأكاديميين ضيقى الأفق، فسيختفى الجمال من على وجه الأرض؛ حيث إن ذلك سيؤدى إلى صهر كل الأنماط والأفكار والإحساسات فى وحدة واحدة رتيبة وخالية من أى لمسة شخصية، وحدة شاسعة بحجم كل الملل والعدم. فالتنوع الشرط الضرورى للحياة sine qua non of life، سيمحى من الحياة. والحقيقة الأكيدة هى أن الأعمال الفنية المتنوعة سيظل بها شىء ما جديد يراوغ إلى الأبد كل القواعد والتحليلات المدرسية. **(المقالات المختارة ص ٨١)**

لقد كان النقد بالنسبة لبودلير هو الطريق المميز للبحث عن التحديث واختراعه والذى تمثل أعمال مثل **زهور الشر** و**قصائد نثرية صغيرة** الدليل الحى عليه على مستوى اللغة الإبداعية.

لقد كان بودلير معجبًا دائمًا بكثير من صفات الرومانسية ومبادئها، بل ويمكن أن نعزو له كثيرًا منها، ذلك لأنه أساسا ارتبط بالرومانسيين نفسيًا وعاطفيًا ارتباطًا وثيقًا وصادقًا. ويمكن أن نجد كل الخواص المميزة للروح الرومانسية من السوداوية والتمرد والغموض واللانهائية، موجودة بدرجات متفاوتة فى التكوين المزاجى لبودلير. ويقدم لنا صمويل كرمر Samuel Cramer، بطل القصة القصيرة الوحيدة التى كتبها الشاعر فى ١٨٤٧ "حفلة الصخب" "La Fanfarlo" صورة دقيقة إلى حد كبير عن الملامح النفسية لمؤلفه. تبدأ القصة بالفعل بوصف للبطل على أنه "ذو طبيعة قاتمة تتخللها ومضات من ضوء براق، هو فى نفس الوقت كسول ومغامر، قادر على وضع خطط محكمة ببراعة ومواقف فشل ذريع تدعو للضحك." (ص٢٨) هذه الشخصية المعذبة والممزقة بين الرغبة الصارمة وفداحة الفعل لها وشائج عميقة ومختارة بالرومانسية فى أشد أشكالها تقليدية وصرامة.

ولكن بودلير تجاوز الرومانسية واتخذ موقفًا نقديًا من "ثورتها الثقافية"، كاشفًا عن المصائد التى تكمن فى طريق المشاعر والذاتية، أو بالأحرى ما قد تصل إليه

من نمطية مبتذلة. وإذا كان بودلير قد اعتبر موسيه شاعرًا سيئًا، فقد كان ذلك بسبب رفض بودلير تفاخره الاستبطانى وتدفق عاطفته الغنائية الخالصة، والأهم من ذلك إغراقه فى كل أشكال السطحية الفنية وكسر القواعد. والنقطة الأخيرة بالتحديد هى العامل الحاسم فى فهم اهتمام بودلير من ١٨٤٥ وما بعدها بالمجموعات والحركات الصغيرة التى كانت ترغب فى العودة إلى الصرامة الشكلية وإلى جدية "الصنعة" الشعرية.

وكان بودلير صديقًا حميمًا لتيوفيل جوتييه Theophile Gautier الذى بعدما كان أحد رواد الرومانسية المناضلة، أطلق نظرية "الفن للفن." وقد أغوت النظريات "الشكلانية" مؤلف **أزهار الشر** لبعض الوقت، تلك النظريات التى ولدت فى الأربعينيات مدارس عديدة مثل المدرسة التشكيلية والمدرسة الوثنية L'ecole Paienne وتكشف أسماء هذه المدارس عن معنى مشروعها وخصوصًا الرغبة فى وضع حد للروحانية الرومانسية المسرفة، واستعادة الإيمان بالجمال الخالص "غير الدينى"، وتفضيل الكمال الشكلى على "الصميمية" العاطفية. وقد اكتسب بودلير من هذا الكمال الشعرى وبراعة نظمه، الأدوات اللغوية والتقنية وكذلك الوعى بأهمية البناء الشكلى للشعر وهو ما ترك بصماته على مجمل بناء **أزهار الشر** وعلى تكوين كل قصيدة بذاتها.

ولكن بعض جوانب شكلانية ١٨٤٥ ما لبثت أن أصبحت غير متوافقة مع طبيعة بودلير. فقد كان نوع "المادية الوثنية" فى تصريحات إيمان المدارس الجديدة متعارضا مع الروحانية والصوفية لدى بودلير. كما أن الجانب طبيعى المنزع للحركة كان يتناقض مع تحفظ بودلير تجاه الاضطرابات العميقة فى الطبيعة البشرية. وبالتالى فقد بدأ بودلير مع بدايات ١٨٤٨ بالابتعاد عن جوتييه وأصدقائه. وكانت النتيجة أنه فى الوقت الذى كان جوتييه يدير فيه دفة الشكلانية باتجاه يكاد يصل إلى التصلب التام، أدرك بودلير أنه لا كمال بغير عاطفة، ولا صنعة بغير مزاج خاص.

وكان معنى ذلك أن الفن والنقد كل فيما يخصه من عمل لا يمكن فصلهما عن "تثقيف النشوة" على حد تعبير لويس أراجون الشاعر السريالى. لقد انزلق جوتييه بغير وعى إلى إحدى المصائد الأخيرة للكلاسيكية، فى حين بدأ بودلير عن وعى كامل عصر التحديث.

وعلى مستوى الممارسة النقدية خص بودلير الرسم بأهمية كيفية وليس أهمية كمية فحسب. وهذا التفضيل لا يتطابق بالضرورة مع احتقار بديهى لأشكال التعبير الأخرى. صحيح أن النحت لم يعجبه عادة، بل وأثار فيه الضجر وسوء الفهم، ولكن الموسيقى، موسيقى ليست Liszt وبتهوفن Beethoven وفاجنر Wagner، كانت قادرة على خلق حالات مدهشة من الافتتان والتحليق الروحى فى نفسه. ومع ذلك فقد كان عقله وحساسيته منجذبين بصفة دائمة إلى الرسامين، لدرجة أن أحكامه النقدية فى المجالات الأخرى عادة ما يصيغها فى مجازات بصرية، مثلما يؤكد أن هيجو أصبح "رسامًا بالشعر،" أو أن فاجنر يتميز فى "رسم الفضاء والعمق."

فلماذا يحظى الرسم بهذا التقدير لدى بودلير؟ تكمن الإجابة فى أن الموهبة الحقيقية لمؤلف **أزهار الشر** هى بالأساس موهبة بصرية، أو لنقل بالمعنى العميق للكلمة، إن بصيرته هى موهبته. فحينما يسمع بودلير أو يستمع أو يقرأ فهو يصور لنفسه الأشياء والمشاعر. فكل شىء من مجمل الأصوات وكلمات القاموس وروائح محلات العطور كلها تساعد نظامًا واحدًا للتمثيل لدى بودلير، ذلك النظام الذى "يعرض" الصور، ويرسم "اللوحات." فالرسم - من وجهة نظره - هو الدليل الأوضح والأكثر مباشرة على قدرة الفن على تمثيل الواقع، فهو الفن الذى يتضح فيه حضور أو غياب الجانب الحسى فى اللعب بالألوان والخطوط. كما أن الرسم هو المساحة المميزة التى يمكن لنظريتين أن تتطابقا من خلال سطحها، نظرة الفنان ونظرة المشاهد، ومن ثم تتم دعوة ذاتيتين إلى تناظر بلا حدود على مساحة اللوحة المحددة. ولا يعتبر بودلير أن أعمال كبار الفنانين فى الماضى والحاضر مجرد مناسبة للجدل

النقدى حول الحكم عليها بل يجد فى تلك الأعمال تعبيرًا عن رغبات وانفعالات، ونفاذ منير إلى ظلمات غير المرئى وغير المفهوم. وأول "منارات" الماضى تلك والتى تضىء مسيرة التحديث هى بيتر بروجل Breughel the Elder وفوضى أحلامه. ونجد بعد ذلك آخرين منهم روبنز Rubens ورمبرانت Rembrandt ثم فاتو Watteau الذى أذاب البعد الطبيعى فى كرنفال من براعاته، وجويا Goya الذى خلق "المقاربة الغرائبية" وأخيرًا ديلاكروا Delacroix الرومانسى الذى كان بودلير يكن له إعجابًا بلا حدود. لقد وجد بودلير فى ديلاكروا التحديث المولود من الرومانسية والذى توضحه بجلاء المقارنة المطولة مع فيكتور هيجو فى "صالون ١٨٤٦":

فى أعمال [هيجو] لا يوجد ما يمكن أن نحدسه؛ إذ يستمتع بإظهار مهارته التى تلتقط حتى ورقة عشب أو انعكاس ضوء الشارع. أما [ديلاكروا] فتفتح أعماله طرقًا عميقة إلى أكثر المخيلات مغامرة. الأول يمتلك قدرًا من الرصانة أو لنقل قدرًا من الأنانية غير المكترثة التى تغلف شعره كله بنوع غير محدود من التحفظ، وهى صفات لا تتوفر للثانى صاحب العاطفة المشاكسة والعنيدة التى تتناقض مع ما تتطلبه صنعته من صبر. فينطلق الأول من التفاصيل أما الثانى فمن الفهم الحميم لموضوعه، والنتيجة أن الأول لا يصل إلى أبعد من سطح الجلد أما الثانى فيُخرج كل الأحشاء. ولأنه بالغ المادية وبالغ الاهتمام بالعناصر الخارجية للطبيعة فقد أصبح السيد فيكتور هيجو رسامًا بالشعر، أما ديلاكروا فقد كان، باحترامه الدائم لمثاله وعن غير وعى فى أغلب الأحوال، شاعرًا بالرسم. (ص٤٢)

وإذا كان ديلاكروا "شاعرًا بالرسم،" فذلك لأنه كان قبل كل شىء قادرًا على أن يجعل الواقع يتكلم، وأن يستخرج منه كلمته السرية التى يحتفظ الفنان والمشاهد بها فى الذاكرة. يرى بودلير فى فن ديلاكروا "تقنيات دعم ذاكرة الجمال"، فلوحاته تنطلق من أصلها فى الذاكرة وتتحدث إلى الذاكرة. ويعود بودلير كثيرًا إلى صفة الفن

الأساسية باعتباره تعبيرًا متأصلاً فى الذاكرة العاطفية يلمس الذاكرة العاطفية. (انظر كتاب دومينيك رينس **بودلير والتحديث الشعرى** D. Rince *Baudelaire et la modernite poetique*) ويتحدث عن "فن يدعم الذاكرة،" لدى كونسطنطين جايز Constantin Guys، ويكتب أن أغلب أعمال كورو Corot "تتمتع ببهجة خاصة وهى الوحدة، إحدى ضرورات الذاكرة" (بودلير **الأعمال الكاملة**، الجزء الثانى ص ٤٨٢) وأما عن بودان Boudin فيكتب أن بعض الفنانين لو رأوا "بضع مئات من دراسات الباستل (الإسكتشات) المرتجلة أمام البحر والسماء، لفهموا ذلك الذى يبدو أنهم لا يدركونه وهو الفرق بين الإسكتش واللوحة. ومع ذلك فبودان - والذى يحق له أن يفخر بإخلاصه لفنه - يعرض مجموعته بمنتهى التواضع. فهو يعرف حق المعرفة أن كل هذا يصبح لوحة عبر الانطباع الشعرى الذى تستعيده الذاكرة بإرادتها." (ص٦٦٥) ويكتب عن تانهوزر Tannhauser لفاجنر قائلا إنه يلاحظ "ابتداء من الموازين الموسيقية الأولى أن أعصابنا تتذبذب فى تناغم مع اللحن، ويرتعش كل من هو من لحم ودم وذاكرة." (**المقالات المختارة**، ص٢١٠) وأخيرًا، نشير مرة أخرى إلى واحدة من أجمل الاستعارات فى مقارنة بودلير بين ديلاكروا وهيجو، وهى أن الذاكرة عند ديلاكروا وغيره من رسامى الحياة الحديثة "تفتح الطرق العميقة إلى أكثر المخيلات مغامرة." (ص٤٢)

ويصبح الخيال هو مركز جماليات التحديث، هو المَلكة الأقرب إلى رؤية العالم فى مجمله والحديث عنه وعرضه. وفى تأكيده على هذه الخاصية لدى ديلاكروا كان بودلير ملتزما بالهموم النظرية التى عبر عنها ديلاكروا نفسه. ففى جزء من يومياته التى يقدم فيها بعض التعريفات لقاموس الفنون الجميلة، كتب ديلاكروا يقول:

الخيال: هو الصفة الأولية التى يحتاجها الفنان. ووجودها لا يقل ضرورة عند محب الفن. فلا أتصور أن يشترى شخص لوحة إذا كان محروما من الخيال: ففى هذه

الحالة يحتل الغرور مكان الخيال، إلى الدرجة التى تجعل الصفة الثانية غير موجودة. وعلى الرغم من غرابة الأمر فإن معظم الناس لا يتمتعون بهذه الصفة. وهم لا يفتقرون فقط للخيال المتوهج والحاد والذى يجعل المرء قادرًا على رؤية الأشياء بطريقة حيوية، والذى يقدم لهم السبب وراء وجود الأشياء، ولكنهم أيضا يفتقدون الفهم الواضح للأعمال التى يشكل الخيال العنصر المهيمن بها ... ورغم أن كل شخص لديه إحساس وذاكرة، فإن أولئك الذين يتمتعون بالخيال الذى يفترض أنه يتشكل من هذين العنصرين قليلون. وعند الفنان يعمل الخيال على ما هو أكثر من تصوير بعض الأشياء لنفسه، فهو يجمع بينها فى سبيل الهدف الذى يسعى إليه، فالخيال يعطيه الصور التى يشكل منها بإرادته. أين إذن الخبرة المكتسبة التى يمكن أن تعطى ملكة التكوين؟

(ديلاكروا، **اليوميات**، ص٥٦٠-٥٦١)

وفى مواجهة ديلاكروا ومعاصريه لم يكف بودلير من ناحيته عن إثارة ذلك التساؤل الأخير. فبالنسبة له لا يمكن أن يكون الخيال مجرد وضع صور للواقع أو ذكرى له. ولهذا فهو لا يقدر ولا يفهم جيدًا نسخ التماثيل التى يعتبرها شديدة الخنوع: "فهى فظة وعيانية مثل الطبيعة، وهى فى نفس الوقت غامضة وغير ملموسة؛ إذ إنها تظهر العديد من الوجوه فى المرة نفسها." (بودلير، **الأعمال**، ص٤٨٧) ولهذا لا يثق فى التصوير الفوتوغرافى، على الرغم من إعجابه وصداقته مع نادار Nadar. فيكتب فى **صالون ١٨٥٩** أن الفوتوغرافيا تحمل خطر تدنى مستوى الفن إلى مجرد ممارسة صناعية للتسجيل. وبسبب الفوتوغرافيا "يفقد الفن احترامه لنفسه يوميًا، ويخضع للواقع الخارجى ويصبح الرسام أكثر ميلا إلى رسم ما يراه وليس ما يحلم به." (ص٦١٩). وبدلا من محاولة نقل أو محاكاة الطبيعة يتصفح ديلاكروا قاموسه الضخم ويرجع إليه

بعين واثقة وثاقبة. إن تخيل تكوين ما بالنسبة له يعنى تجميعًا لعناصر معروفة ومرئية مع أخرى موجودة داخل الفنان. ومن وجهة النظر هذه يكتسب التحديث بمعنى ما طابعًا ثوريًا. وهو يكتسبه كما أشار بعض النقاد بمعنى التحول باسم الخيال من جعل الأولوية للحقيقة الموجودة فى الواقع إلى حقائق الأنا التى تسعى إلى الواقع، تسعى إلى كشف ذلك الواقع وتسميته. ومرة أخرى يحدث التخلى عن مجمل البناء الكلاسيكى لتمثيل الواقع كمحاكاة لدور معطى مسبقا، لصالح جماليات الحدس والإيحاء. (انظر *Rince, Beaudelaire*).

إن السيادة الشاملة للخيال فى نظرية التحديث وكذلك تصدر المخيلة الشعرية والنقدية الجديدة والمدققة، ولّدا عند بودلير طريقة حياة كثيرة التطلب بكل ما فيها من قيود ومتاعب ومتع أيضا. ويستدعى بودلير كل هذا فى نقده للأدب والرسم من خلال تعبير "بطولة الحياة الحديثة." وفى الجزء الأخير من "صالون ١٨٤٦" بعنوان "حول بطولة الحياة الحديثة،" سعى بودلير لفهم "جوهر" هذا التحديث، كيف نعيشه، وكيف نتخيله، وكيف نكون أبطاله ورسله. وفى خلال هذه العملية يظهر الوعى المتضمن أحيانًا والصريح أحيانًا أخرى الذى سيظهر لاحقًا فى كل من الرمزية والسريالية، وهو أن "البطل الحديث" سواء كان فنانًا أو ناقدًا أو متفرجًا هو القادر على ترجمة، أى علمنة، القدسية المتعالية للمطلق إلى نسبية الزمن الدنيوية للوجود الإنسانى. ويقوم بذلك إذ يغرق نفسه، وهو الخالق بين مخلوقاته، فى كل ما هو معاصر له من فظائع وأشياء عادية، وكل "تفاصيل" "واختلافات" الحياة اليومية الواضحة والجليلة. فهو الذى يخلق، منذ الرومانسية وما بعدها، كل "عظمة"، و"تعاسة" الإنسان الحديث.

الفصل الثالث

الثورة الفرنسية

بقلم: ديفيد سيمبسون

ترجمة: لميس النقاش

لقد أصبح تاريخ الأدب والثقافة مهمة صعبة فى ضوء وصاية ما بعد الحداثة. فلم يعد أحد يحبذ السرديات الكبرى أو الصالحة للتطبيق على كل شيء، ولم يعد بالإمكان طرح تسلسل هيجلى يصف التطور العضوى للأحداث عبر الزمن، أو العلاقة المحايثة بين الظواهر فى الزمن بالشكل الذى طرحه القائلون التقليديون بتاريخ الذهن Geistesgeschichte. وتتخذ التحذيرات السائدة شكل وصايا أخلاقية تقول بأن المزيد من السرديات الكبرى هو مزيد من القمع المرفوض. ولكن الصعوبات معرفية كذلك، وربما ذلك هو الأمر الأكثر إلحاحا: فكيف لنا أن نعرف أن أمرًا ما مرتبط بآخر فى سياق تاريخ ما أو ثقافة ما؟ ماذا نعنى بقولنا "روح العصر" كما كان يتكلم هازليت Hazlitt وكثيرون غيره؟ وكيف يمكن أن نمنع أنفسنا من تحويل أبسط وأصغر الحكايات إلى سرديات أكبر سواء من خلال الافتراض الضمنى أو الإضافة التجريبية؟ ربما يظل أضمن تاريخ للأدب هو التاريخ الأكثر تقليدية: ذلك الذى يبرز تأثير كاتب أو كتابة ما على كاتب آخر أو كتابة أخرى موضحًا ذلك بالنصوص وينتهى الأمر. ولكنه من الصعب أن نقصر أنفسنا على مثل هذا النوع من التاريخ الأدبى لأننا ورثنا عن التنوير الاستعداد لتحقيق ما هو أكثر بكثير من ذلك، أى استكشاف وتفسير الأدب والنقد الأدبى كجزء لا يتجزأ من الثقافة والتاريخ على أوسع نطاق.

وقد عمل ما نسميه الثورة الفرنسية من البداية كأحد نماذج هذه المشكلة - وكأحد حلولها- أى مشكلة السبب والنتيجة فى علاقة الثقافة والتاريخ. وعلى العكس من غيرها من "الثورات" التى تمتلئ بها روايات المؤرخين والنقاد مثل الثورة الزراعية والثورة الصناعية والثورة السكانية والثورة الاستهلاكية وغيرها، كان للثورة الفرنسية بداية واضحة فى ١٧٨٩ ونهاية فى ١٨١٥ إن لم يكن قبل ذلك. ولكن يمكن القول إنه لم تكن هناك ثورة فرنسية واحدة، وإن أولئك الذين هللوا لسقوط الباستيل فى ١٧٨٩ كانوا أنفسهم من استنكر التطورات اللاحقة سواء إعدام الملك، أو عصر الإرهاب، أو غزو سويسرا (الذى كان فى الواقع أكثر أهمية من الموضوعين الآخرين فى تغيير الرأى العام الأوروبى)، أو ظهور القنصل وبعده الإمبراطور (نابليون). ومع ذلك فقد كان هناك سعى منذ اللحظة الأولى لخلق ثورة واحدة بمرسوم بلاغى. فحتى فى يناير ١٧٩٠ كانت الصحافة الباريسية تشير إلى الثورة، ولم تكف عن هذا قط.[١] وأصبحت الثورة بمقتضى اسمها وحده نقطة مرجعية إجبارية فى كل إعادة صياغة للتاريخ فى القرن الثامن عشر وما بعده فى فرنسا وفى كثير من الدول الأوروبية كذلك. وفى ذكرى مائتى سنة على الثورة فى ١٩٨٩ لفت فرانسواز فيوريه Francois Furet الانتباه كثيرًا بإعلانه، بعد طول انتظار، أن الثورة انتهت: فقط بعد عملية مؤلمة بدءًا من الجمهورية الثالثة وانتهاء بالجمهورية الخامسة حررت فرنسا نفسها أخيرًا من الشعور القسرى بضرورة تكرار الطقوس وإعادة التأويل العملى لسنة ١٧٨٩.

---

(١) انظر

See Mona Ozouf. 'Revolution', in eds. François Furet and Mona Ozouf, *A Critical dictionary of the French Revolution*, Arthur Goldhammer (trans.),Cambridge, ma and London: Belknap Press, 1989, p. 810.

وقد بدا هذا التكرار عمليًا فى ١٨٣٠ و١٨٤٨ و ١٨٧١ ونظريًا طوال القرن التاسع عشر.(٢)

وبالنسبة للمراقبين من الدول الأوروبية الأخرى وخصوصًا بريطانيا فقد كان يرضيهم تمامًا إعلان الثورة منتهية بحلول ١٨١٥ على الأكثر، بل ربما قبل ذلك التاريخ بكثير. أما ما يخص مسألة تأثير الثورة على الأدب والنقد الأدبى فقد كان رأى معظمهم إما ملتبسًا أو سلبيًا. وكان الرأى السائد أن للثورة الفرنسية آثارها القوية للغاية على السياسة الأوروبية والنظرية السياسية والتاريخ الاجتماعى. وقد اتخذ المعلقون والحكومات مواقف مختلفة مع الحرية وضدها، وإزاء أنواع الحرية المختلفة، وكذلك فعلت الحركات الثورية المختلفة فى نضالها ضد شرعية هذه الحكومات ذاتها. وقد استعانت حركات التحرر الوطنى باختلاف أطيافها (فى المانيا وإيطاليا على سبيل المثال) وكذلك الحركات الديمقراطية بحقوق الإنسان(•) واعتداء الإنسان على حقوق الغير بحيث كان حتميًا أن تتقاطع بلاغيات الثورة مع أدبيات الثقافات الوطنية التى تأثرت بها. ويمكن أن نجد بين نقاد الأدب والمؤرخين أحكامًا مثل تلك التى أطلقها تين Taine والذى كتب (بعد ذلك، فى ستينيات القرن التاسع عشر) أنه "عشية" القرن التاسع عشر "بدأت الثورة الحديثة العظمى فى أوروبا. وتغير جمهور المفكرين

---

(٢) انظر على سبيل المثال

François Furet, Interpreting the French Revolution, Elborg Forster (trans.), Cambridge University Press, 1981.

لمسح تاريخى ممتاز بما أحاط أعمال فيوريه انظر:

Bernadette Fort, 'The French Revolution and the making of fictions', in Bernadette Fort (ed.), *Fictions of the French Revolution*, Evanston, il: Northwestern University Press, 1991. pp. 3–32.

(•) يشير المؤلف هنا إلى إعلان حقوق الإنسان والمواطن وهو أحد الوثائق الأساسية للثورة الفرنسية أصدرته الجمعية الوطنية الفرنسية فى ٢٦ أغسطس ١٧٨٩. (المترجمة)

والعقل الإنسانى، ومع هذه التغيرات ظهر أدب جديد."[٣] ولكننا نكتشف حين نمضى فى قراءة تاريخ تين أن الثورة لم تبدأ فى ١٧٨٩ (على الأقل بالنسبة لإنجلترا) ولكن مع المبادرات الجمالية والأسلوبية لبرنز Burns وكوبر Cowper، وكان كلاهما قد نشر أهم أعماله قبل اندلاع الثورة الفرنسية. فقوله "ومع هذه التغيرات" لا يعين إذن نقطة تاريخية بقدر ما ينزعها من مكانها؛ فالتغيرات كانت قد بدأت بالفعل فى استجابة لتاريخ أقدم من ١٧٨٩. والأدب والتاريخ السياسى يسيران قدما فى طرق مترابطة ولكن ليس بمنطق الأسباب والنتائج. ومن هنا يمكننا على أقل تقدير تصور أن "الثورة" التى كتب عنها تين كان يمكن حدوثها حتى من غير ١٧٨٩.

وتطرح هذه الأسئلة نفسها فى إعلان فريدريش شليجلFriedrich Schlegel الشهير فى شذراته فى العدد ٢١٦ من **الأثينيوم** *Athenaeum*: "لقد شكلت الثورة الفرنسية وفلسفة فيخته Fichte، ورواية جوته **فيلهلم مايستر** أعظم اتجاهات العصر."[٤] وكلمة "اتجاهات" Tendenzen توحى ولا تحدد قدرة سببية؛ فتترك تلك الظواهر الثلاثة معلقة بشكل ما بين كونها أسبابًا أو نتائج أو أعراضًا أو تماثلات. وفيما بعد يقوم شليجل بتعريف الثورة على أنها "محور الشخصية القومية الفرنسية وقمتها." (ص٢٣٣) – أى عرض لشىء سابق عليها وليست أصل النظام القومى الجديد. وفى مناسبة أخرى تصبح "مجازًا تمثيليًّا رائعًا حول مذهب المثالية المتعالية (الترانسندنتالية)." (ص٢٦٣) ولا يوجد تحديد مستقر لأى نتيجة بسيطة يمكن أن تكون ثورة ١٧٨٩ هى السبب وراءها. لقد كانت الثورة على جانب كبير من الأهمية

---

(٣) راجع:
Hippolyte Taine, *History of English literature*, H. van Laun (trans.), 4 vols., Philadelphia, pa: Altemus, 1908, iii: 381.

(٤) راجع
Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the Fragments. Peter Firchow (trans.). Minneapolis, mn: University of Minnesota Press. 1971. p. 190.

ولكن ما هى هذه الأهمية وكيف نصفها أمر متروك للغة التلميحات والإيحاءات. وفى حين أنه لا يمكن تجاهلها فإنه لا يمكن كذلك أن نعتبرها السبب الرئيسى أو العنصر الوحيد فى أى تغير ثقافى أو تاريخى بعينه.

وبين الاثنين - تين وشليجل - يمكن إجمالا تحديد التقييم السائد فى النقد الأدبى للعلاقة بين الثورة الفرنسية والأدب وتلقيه. ولن نجد بين النقاد الذين خاضوا فى مهمة ربط الأدب بالتاريخ والمجتمع إلا عددًا قليلاً، إذا وجدنا أصلا، يطرح أثرًا محددًا كانت الثورة - والثورة وحدها - هى السبب فيه. ويرجع هذا إلى حد ما إلى أن أحداث ١٧٨٩ نفسها يمكن تفسيرها على أنها أحد الآثار المترتبة على عصر التنوير - العصر السابق على تلك الأحداث - وثقافته الفلسفية. إن إلقاء اللوم فى كل شىء على روسو والفلاسفة الموسوعيين كان سياسة مفضلة للصحافة البريطانية المحافظة طوال التسعينيات من القرن الثامن عشر، كما انجذب الراديكاليون كذلك لمثل هذا الربط سعيًا للتأكيد على مسألة التأثير الهائل لكتب وأفكار مثل كتبهم وأفكارهم. ومثل تلك التفسيرات جعلت من التغيير السياسى نتيجة لا سببًا للثورات الفكرية والروحية، وصحيح أنها وضعت المفكرين والأدباء (والأديبات) -الذين نشروا أفكارا يمكن ربطها بأثر رجعى أو تتبئ بالتغيرات الاجتماعية الثورية- فى دائرة الخطر، إلا أنها شكلت كذلك دعمًا لأهمية المنتمين إلى ثقافة فرعية من كتاب وفلاسفة يعمل أغلبهم خارج حدود الحصانة الأكاديمية، ومن ثم كان اعتمادهم على الرأى العام اعتمادًا كبيرًا.

ومن هنا رأى كثير من المعلقين أن أحداث ١٧٨٩ وما تلاها هى محصلة لاتجاه تاريخى كان قد تشكل بالكامل أصلاً فى النظرية الجمالية والفلسفية، وكان فقط بانتظار اللحظة المناسبة ليتحقق ماديًا فى شكل سياسى؛ وهو تفسير ساعد عليه استدعاء الثوريين الدائم لسلطة روسو وغيره، وكذلك نشاط المثقفين وانخراطهم فى إعادة تنظيم الحياة السياسية الفرنسية مثلما فعل كوندرسيه Condorcet. وقد استعاد المؤرخون فى أواخر القرن العشرين ذلك الاتجاه مؤكدين على أهمية "العقليات"،

ومجددين الإيمان بقدرة الثقافة والصيغ الرمزية على خلق الأحداث التاريخية، فى محاولة لعدل كفة الميزان التى مالت فى اتجاه النماذج السياسية والاقتصادية البحتة للتغيير الثورى. وفى عالمنا المعاصر عادت بقوة أنظمة الترميز الاجتماعى الأيديولوجية والجمالية لتحتل مكانًا بارزًا فى التفسير التاريخى؛(٥) (مع الفرق أن المحرك الآن هو أشكال التمثيل الثقافى وأعراضه المتلازمة وليس أفرادًا من الكتّاب.)

ولكن دعوى أسبقية الأفكار على الأحداث لم تكن الفكرة الأساسية التى تم طرحها لتقديم العلاقة بين الأدب والنقد الأدبى من ناحية والثورة من ناحية أخرى. فهذه الفكرة كانت تصلح للتطبيق على "الفلاسفة الموسوعيين" أكثر من أولئك الذين نعتبرهم الآن أدباء، وإن كان كتاب مثل فولتير وديدرو وروسو وغيرهم قد تجاوزوا الحدود بين الاثنين بوضوح. ولعله بالنسبة لتراث النقد الأدبى سواء المعاصر للثورة أو اللاحق عليها، كانت المسألة الأهم هى إزاحة أو تفادى ١٧٨٩ فى صياغة التواريخ الحاسمة لتشكيل ما سمى بالحركة الرومانسية. ففى فرنسا على سبيل المثال كان هناك اتفاق عام على أن الحركة الرومانسية بدأت كحركة تقليدية فى مواجهة الروح العلمانية للعقد الأول بعد الثورة. فالأحداث/النصوص التى عادة ما يشار إليها فى هذا السياق هى كتاب شاتوبريان Chateaubriand **عبقرية المسيحية** فى ١٨٠٢ أو كتابات مدام دى ستايل الأولى. كما كان التأثير المتأخر لهذه الكتابات وغيرها من الكتابات المشابهة هو ما دفع بالحركات الرومانسية الأوربية إلى العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر إن لم يكن بعد ذلك. وقد أدى هذا إلى الإبعاد التاريخى ما بين الحركات الرومانسية الأوروبية وأهم أحداث الثورة الفرنسية . حتى إن الحركة الرومانسية البريطانية – التى تعتبر من أولى الحركات – يكشف تاريخ

---

(٥) مثال جيد على هذا الاتجاه

Lynn Hunt, *Politics, culture and class in the French Revolution*. Berkeley. CA, Los Angeles. CA. London: University of California Press. 1984.

تأسيسها المتفق عليه وهو ١٧٩٨ (تاريخ صدور ديوان **حكايات غنائية**) يكشف ابتعادًا مهمًا عن الأحداث الفرنسية الحاسمة من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٥. كما أن التأثير الأعظم لفريدريش شليجل كان فى دوره الكاثوليكى التقليدى أثناء العقد الأول من القرن التاسع عشر وليس فى نظرياته الجمالية الثورية فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر.(٦)

وقد حدث إعادة تخطيط زمنية على مستوى أكبر مما أشرنا إليه بالنسبة لموقع الثورة الفرنسية فى تاريخ الأدب الذى يغطى فترات زمنية أطول؛ إذ جاءت الأحداث المهمة فى سياق ذلك التاريخ ضمن سياق التطور "الحديث" السابق بكثير على ثورة ١٧٨٩، كما جاء الأدب نفسه استجابة لدورات تاريخية مختلفة عن تلك التي يحركها مجرد التغير السياسى. وفى سياق هذا النموذج ربما تظل الثورة الفرنسية لحظة مهمة

---

(٦) لا يهدف هذا المقال إلى تقديم الرومانسية الأوروبية بكل تفاصيلها فهذا أكبر من نطاقه وأبعد من قدرات صاحبه. ومؤرخو الرومانسية الإسبانية ما زالوا يشيدون مقولات تعريفية تمتد إلى أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر، كما يجب أخذ الاستخدامات المحافظة والليبرالية للمصطلح، بالإضافة إلى الاتجاهات الإقليمية الراسخة فى الاعتبار. انظر على سبيل المثال: E. Allison Peers, A history of the Romantic movement in Spain, 2vols., 1940; rpt New York and London: Hafner, 1964;

وحديثا صدر:

Derek Flitter, Spanish Romantic literary theory and criticism, Cambridge University Press, 1992.

ولمقدمة حول النقد الرومانسى فى إيطاليا انظر:

René Wellek, A history of modern criticism, 1750–1950, vol. ii: The Romantic age, New Haven, ct: Yale University Press, 1955, pp. 259–78.

انظر كذلك مقاله المهم:

René Wellek, "The concept of Romanticism in literary history" reprinted in his *Concepts of criticism*, New Haven, CT and London: Yale University Press, 1963, pp.128-98.

ونجد مجموعة مقالات مهمة حول الاستجابة الألمانية بالذات للثورة الفرنسية فى:

Die französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur, Claus Träger (ed.), Frankfurt am Main: Röderberg, 1979.

ونجد عرضا تأويليا وملخصا لهذه المادة فى:

Ernst Behler, 'Die AuCassung der Revolution in der deutschen Frühromantik'. in *Essays in European literature in honor of Liselotte Dieckmann*, Peter Uwe Hohendahl, Herbert Lindenberger and Egon Schwarz (eds.), St Louis, wa: Washington University Press, 1972, pp 191–215.

فى تطور الحداثة، ولكن ادعاءها الأهمية المستقلة يتضاءل، كما يتضاءل تأثيرها المستمر على الثقافة الأدبية. فقد كانت النماذج الإرشادية موجودة ومستقرة حتى قبل الثورة الفرنسية. ولكن بعد ١٧٨٩ أصبحت الرغبة متزايدة فى نموذج للحداثة طويل المدى فى التاريخ الأدبى، وبذلك يساهم فى السعى للتمييز بين التأثيرات العميقة المتجلية فى الفن والأدب وبين الاضطرابات السطحية التى تستجيب للتحولات السياسية المحضة.

وقد عين هيجل على سبيل المثال بداية الروح "الرومانسية" فى العصور الوسطى المسيحية، حين أصبحت "الحياة الداخلية الخالصة عملاً روحيًا أصيلاً لأقصى درجة، ومن ثم كمبدأ يتزايد عدم اكتراثها بالعالم الموضوعى"[٧]. أما شيلينج Schelling فقد حدد نشأة هذا التوجه المحتوم للداخل _ الذى يظهر مجددًا بالطبع فى الصياغات العديدة للأنا الرومانسية - حدده بعصر الإصلاح الدينى. فقد أدى حلول البروتستانتية محل الكاثوليكية فى كثير من بلدان أوروبا إلى العزلة عن المجال العام وقطع سبل التواصل مع الله [عن طريق رجال الدين]، وكل ما حملته هذه العزلة من مخاوف هائلة ومن حقوق وحريات خاصة. وهذه العزلة هى المصدر الذى يعتمد عليه أدب الحداثة ويكتشف إمكانياته.[٨] لقد أدى الإصلاح الدينى بالطبع إلى تقسيم الدول تقسيمًا حاسمًا بين دول بروتستانتية ودول كاثوليكية، ومن هنا فإن طرح هذا التقسيم فى مقدمة تفسيرات تاريخ الأدب يستدعى كذلك التمييز بين الآداب القومية المختلفة، وخصوصًا فى ضوء الدور الذى لعبه الإصلاح الدينى فى عملية

---

(٧) راجع
G. W. F. Hegel. *Aesthetics: lectures on fine art*. T. M. Knox (trans.), 2 vols. (continuously paginated), Oxford: Clarendon Press, 1974, pp. 518, 609.

(٨) انظر على سبيل المثال بعض المقتطفات من *The philosophy of art* ومقال On Dante in relation to philosophy" المترجم (إلى الإنجليزية) فى:
David Simpson (ed.). *The origins of modern critical thought: German aesthetic and literary criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge University Press, 1988, pp. 232–47.

تشكيل الدولة وتماسكها فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقد كان كتاب توماس وارتون Thomas Warton **تاريخ الشعر الإنجليزى** (١٧٧٤-١٧٨١) المثال الأكثر استفاضة ضمن المحاولات العديدة فى القرن الثامن عشر لتأسيس أصول الأدب الإنجليزى تأسيسًا صلبًا غير عرضة للتداعى جراء ثورة شعب آخر. وبعد ذلك بوقت قصير يأتى توماس كامبل Thomas Campbell ليردد تلك الفكرة كإحدى المسلمات معتبرًا أن "لإنجلترا شخصيتها الأدبية المستقرة منذ نهاية القرن السادس عشر."[٩] أى أن الأدب قد استقر بحلول الثورة الإنجليزية (فى ١٦٤٩ و١٦٨٨) وكان بالتالى قادرًا على الحفاظ على الاستمرار القومى الحيوى فى أثناء الفترات العصيبة سياسيًا.

أما نشوء الشخصية الأدبية الفرنسية فقد جرت العادة على تحديدها بفترة ديكارت وراسين، تلك التركيبة من العقلانية والكلاسيكية التى أضاف إليها القرن الثامن عشر مذهب التحررية الدينية والسلوكية. وقتها لم تكن للثقافة الأدبية الألمانية مكانة قومية، ويمكن القول إنها بدأت فى التشكل فى زمن الثورة الفرنسية، ولكن حتى هنا نجد الكل يلجأ إلى النماذج القوطية السلفية فى رسم حدود تلك الشخصية واتجاهاتها. فقد اختتم أوجست فلهلم فون شليجل **محاضرات حول الفن الدرامى والأدب** الشهيرة بدعوة لأدب ألمانى يستخدم أحداثًا ألمانية، أحداثًا "قومية تمامًا" حتى قبل وجود تلك الأمة، وإلى العمل على نشر "الوحدة التى لا تقهر" بين كل الألمان.[١٠] أما أخوه فريدريش فقد تنبأ بدور خاص للألمان فى "اليقظة الداخلية العظيمة" التى تحدث فى أوروبا بأسرها عن طريق حب "التقاليد القديمة والشعر الرومانسى" الذى

---

(٩) راجع

Thomas Campbell. *Specimens of the British poets*. 7 vols.. London: John Murray. 1819. i: 104.

(١٠) راجع

A. W. Schlegel, *Lectures on dramatic art and literature*, J. Black (trans,) rev. A. J. W. Morrison (ed.), London: Bohn, 1846, pp.528-9.

يشكل البديل "للثورات الدامية."(١١) أما فيخته فقد حدد دورًا خاصًا للغة الألمانية فى تجاوز الفروقات السياسية بين الولايات والإمارات المتحدثة بالألمانية، وكذلك فى نشر ما تتميز به من علاقة وثيقة وملائمة بين الكلمات والأشياء. وقد استدل الألمان ، وإن كان بالنفى، على الطريق الصحيح بمحاولة الابتعاد عما شهدته فرنسا من مآسى فى تسعينيات القرن الثامن عشر. فيجب أن يسبق التعليم التغيير السياسى واللغة هى مفتاح التعليم. فاللغة الألمانية بقدر ما تنأى عن الميل إلى الكلمات والأصول اللغوية اللاتينية الدخيلة على الألمانية، تكون بالنسبة لفيخته ذات تماسك بدائى "قابلة للفهم المباشر والمحدد" وذات حيوية أقرب إلى "قوى الطبيعة". ويمثل هذه الطاقة والأصالة يمكن للشعر أكثر من غيره نشر "الثقافة الروحية" عبر الشعب بأسره وهو ما لا يمكن أن يحدث فى ثقافة لغة لاتينية كالثقافة الفرنسية.(١٢)

أصبحت الثقافة القوطية، تلك الثقافة الوطنية التقليدية لشمال أوروبا حيث أغلب الدول البروتستانتية وما تحمله من طاقة بدائية، العامل المشترك الموحد للأدب الإنجليزى والألمانى والإسكندنافى، على سبيل المثال، وهو عامل يميزها جميعا عن الأدب الفرنسى الذى يميل للعقل والتهذيب والفكاهة اللماحة والتجريد والمكانة الاجتماعية الرفيعة. وقد استقر هذا التقسيم للآداب القومية قطعا قبل ١٧٨٩ وأدى إلى انتشار النماذج البدائية، على سبيل المثال، ومنها الحكايات البطولية النرويجية والملاحم المنتسبة إلى الشاعر الإيرلندى أوسيان Ossian، ولكن المؤكد أن هذا التقسيم استمد طاقة متجددة مع تحالف كثير من تلك الدول والثقافات فى مواجهة

---

(١١) راجع
Friedrich Schlegel, *Lectures on the history of literature, ancient and modern*, John Frost (ed.), Philadelphia, pa: Moss & Co., 1863, p. 382. Like Schiller, Schlegel held out hope for an aesthetic revolution; see Behler, 'Die AuCassung der Revolution', p. 214.

(١٢) راجع
Johann Gottlieb Fichte, *Addresses to the German nation*, George Armstrong Kelly (ed.), New York and Evanston, il: Harper & Row, 1968, pp. 57, 59, 68.

فرنسا، ومع الحاجة لتحديد أو بالأحرى إعادة تحديد "الحرية" عامة أو التجسيد القومى المعين والمختلف لما تعنيه الكلمة فى فرنسا. وحتى قبل ١٧٨٩ كانت هيمنة فرنسا ثقافيًا على بقية أوربا فى انحسار. فعندما رفع التحالف الشمالى "القوطى" السلاح فى وجه الجمهورية، كانت حربًا عسكرية بقدر ما كانت دفاعًا عن الثقافة القومية (والتى وجدت تجسيدًا ملائمًا فى كتاب ستايل المهم **عن ألمانيا**). ومن هنا كان الانتصار الأخير فى وترلو هو أيضا انتصارًا للحضارة القوطية. وقبل وترلو بكثير كان التحول إلى جماليات ما قبل الكلاسيكية قد بدأ فى الظهور فى فرنسا نفسها. وبالفعل كثيرًا ما تم وصف الرومانسية الفرنسية على أنها بدأت مع العودة إلى البدائية وإلى الماضى وإلى المسيحية كما هو واضح فى ميل شاتوبريان للقوطية، وبدأت معها ما يقرب من قرن أو أكثر من الصراعات بين الروائيين حول تعريف الروح الثورية. وقد حدث تحول مماثل فى الثقافة الألمانية مع اعتناق الأخوين شليجل للكاثوليكية والرغبة فى الانفتاح على القرون الوسطى، وهى حركة مماثلة للحركة الرومانسية الأدبية فى فرنسا فى ذات الوقت الذى كانت فيه جزءًا من نضال سياسى قومى موجه ضد فرنسا بالذات. وفى بريطانيا أعلن ويليام بليك أن "القوطية شكل حى" فى حين أن الأشكال الإغريقية أشكال "هندسية" بحتة، وتتعارض مع الخيال الخصب الذى اكتشفه فى الكتاب المقدس وفى التراث البدائى وتراث السكان الأصليين والتراث العبرانى.[١٣] وقد اتخذ المحافظون البريطانيون موقفًا بالغ الحساسية تجاه ما استشفوه من العنصر المنتسب إلى اليعاقبة فى الأدب والفلسفة الألمانية فى العقد اللاحق على ١٧٨٩، ولكن بحلول ١٨١٥ استطاعوا قبول بعض الكتابات باعتبارها دليلاً روحيًا إلى أوروبا

---

(١٣) راجع
The complete poetry and prose of William Blake, revised edn David V. Erdman, Berkeley, CA and Los Angeles, CA: University of California Press, 1982, p. 270.

الجديدة، رغم أن هذا القبول لقى معارضة بين أولئك الذين حاولوا إحياء "عبادة الجنوب" الجديدة باسم المشروع الليبرالى.(١٤)

ولكن هذه العلاقة البسيطة بين الأدب والسياسة الوطنية، كما تطرحها ستايل مثلاً، واجهت تشكيكًا وإضعافًا ساهم فيه عملان من أعمال النقد الأدبى لتلك الفترة تميزتا بالعمق، وطرحتا دورًا للتجربة الجمالية فى الإحياء والتجديد على المستويين الأخلاقى والنفسى، وأعنى بهما كتاب شيلر Schiller **حول التربية الجمالية للإنسان** ومقال شيللى Shelley "دفاع عن الشعر". ويبدو لى من المعقول طرح الثورة الفرنسية كعامل أسهم فى توسيع الهوة بين هذين الاتجاهين فى النقد الأدبى، وهما النقد التاريخى والنقد الجمالى كما نسميهما اليوم (ويستقى "النقد الشكلانى" من الاثنين على نحو متباين). لقد سعى شيلر متبنيًا فكرة كانط واسعة التأثير حول الحكم الجمالى الواردة فى كتابه **نقد الحكم الجمالى** (والتى عادة ما أسىء فهمها)، سعى إلى صرف الانتباه من المشهد السياسى إلى الحياة الداخلية لعقل الفرد: "عن طريق الجمال وحده يمكن للمرء أن يصل إلى الحرية."(١٥) وبدون الحرية الداخلية تلك لا يمكن لأى مؤسسة سياسية أن تواصل الحياة بشكل أصيل، ولعل واحدًا على الأقل من تفسيرات مقال شيللر يوحى بأن المؤسسات السياسية جميعها غير أصيلة بحكم تعريفها. فتقسيم العمل الضرورى فى المجتمعات الحديثة، "الفصل الحاد بين الرتب والوظائف" (ص٣٣) يخلق فقط "شكلاً آليًا من الحياة الجماعية" وانفصالاً حتميًا بين العمل والمتعة (ص٣٥)، وهو الأمر الذى شغل وردزورث وكارليل كذلك. فتقسيم العمل خير للمجتمعات ولكنه شر للكائن الاجتماعى الفرد، والتناقض يظل قائمًا أبدًا.

---

(١٤) انظر

Marilyn Butler, *Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background, 1760–1830*, New York: Oxford University Press, 1982, pp. 113–37.

(١٥) راجع

Friedrich Schiller, *On the aesthetic education of man*, Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (ed. and trans.), Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 9.

ولطالما ظل هذا "الصدع داخل الإنسان بدون رأب" لن تستطيع الحلول السياسية وحدها أن تقدم شيئًا. (ص٤٥)

ويرى شيللر أن قدرة القيمة الجمالية على الإبراء تعمل أفضل ما يكون فى حالة الفرد أو فى حالة حلقة صغيرة من الأفراد متشابهى الفكر. كما أن تجربة الجمال ليس لها "نتائج"، "ولا تتدخل فى مسائل التفكير ولا اتخاذ القرار" (ص١٦١). وبهذا المعنى فآثارها الصحية آثار نفسية تكمن فى عملية اللعب والخيال وليس فى أى منتج واقعى سواء خلقت عملاً فنيًا أو خلقت مفهومًا. ونجد نفس هذه الأولويات والنماذج الإرشادية مصرحًا بها فى كتابات إ. أ. ريتشاردز فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، كما استمرت ضمنيًا فى كثير من النقد الأدبى اللاحق. فالأدب لا يكون كذلك حقًا إلا إذا تجنب النزعة التعليمية أو نفاها، وهو يستمد حيويته كلها من تحاشى الوعظ الأخلاقى. وقد كانت كتابات شيللى التعبير الأقوى عن هذا الموقف فى الثقافة الإنجليزية، فمقاله "دفاع عن الشعر" يعد من روائع نظرية النقد فى بريطانيا. والشعر عند شيللى هو الطاقة الثورية الخلاقة فى الكتابة والثقافة كلها، تلك الطاقة التى تكشف عن نفسها فى اللغة ولكنها لا تقتصر عليها. ويعتمد إبداعها على تحررها من الغرض الأخلاقى وكذلك الغاية العملية، كما يعتمد على كونها خارج السيطرة الواعية للشاعر. فيعمل المبدأ الشعرى على نشر المتعة والبهجة، فيسمو بنا إلى أبعد من "الضباب الغائم لعالم الفرد الضيق" وأبعد كذلك من حدود المعتقدات والاختلاف السياسى.[١٦] والشعر بالنسبة للغة والثقافة هو كالحب بالنسبة للعلاقات بين الأشخاص؛ إذ يعتمد كلاهما على الطاقات التأليفية للاستعارة التى تجمع بين عناصر متعارضة، "وتحيل كل الأشياء إلى جمال حبيب." (ص٥٠٥)

---

(١٦) راجع

Shelley's poetry and prose, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York and London: Norton, 1977, p. 497.

وبالنسبة لشيللى يمكن رصد الشعر وقدرته تلك على مدى التاريخ الإنسانى، فربما تخسف مؤقتًا لكنها لا تغرب للأبد. ويمكن أن نقرأ طرحه باعتباره دفاعًا عن فكرة تقدمية الشعر، ضد الفكرة الشائعة التى عبر عنها بيكوك (صاحب "عصور الشعر الأربعة" والتى كتب شيللى نصه ردًا مباشرًا عليها) تلك الفكرة التقليدية نوعًا والتى ترى أن الشعر فى تراجع فى سياق حضارة التحديث. ولكن النموذج الذى يقدمه شيللى ليس نموذجًا تقدميًا فحسب بالمعنى الذى يصوره به بعض ثوريى العقد الأخير من القرن الثامن عشر معنى التقدم؛ أى نمو مطرد للعقل والحضارة نابع من تداول الحقيقة من خلال الأشكال الشعبية المتاحة. وصحيح أن شيللى يدافع عن شعراء جيله فى إنجلترا واصفًا إياهم بنبع "الحياة النابضة" وأحد جوانب "الإرادة القومية البازغة والحرة بكل عظمتها،" (ص٥٠٨) ولكن فى السياق الأوسع للتاريخ فإن دفاعه يعتمد على تبرير من قبيل تحصيل الحاصل بالضرورة. فالثقافة تزدهر بازدهار الشعر العظيم وبالتوافق معه، ولا تزدهر إذا فشلت فى إدراك الشعر العظيم الكامن فيها. والشعر هنا (بالمعنى الواسع الذى يستخدمه شيللى) هو العنصر الذى يجدد الحياة فى الثقافة وهو بالتالى لا ينفد طالما استمرت الحياة نفسها. ولكن تشريعه "غير معترف به" (ص٥٠٨) حيث يجب أن يظل خارج حدود المذاهب والمؤسسات. فالتقدم يحدث بمصادفة فوضوية وليس عن طريق التنمية المتراكمة باستمرار (أو بمقدارها). وربما يبقى الشعر كامنًا لقرون قبل إعادة اكتشافه وتوظيفه. وهو يحمل "فى داخله بذور تجديد ذاته ومجتمعه معًا" (ص٤٩٣) وكل كلمة كأنها "جمرة فكر مشتعلة لا تنطفئ أبدًا." (ص٥٠٠) ولكننا لا يمكن أن نعرف مسبقًا موعد توهج شعلتها ولا كيف تعاود اتقادها، ولذلك فإن عملية وصف أثر الشعر دائمًا ما تكون مصاحبة له أو لاحقة عليه، ولا تكون أبدًا متنبئة به. لقد أنقذ شيللى مبدأ التقدم، عقيدة الثوريين الأوائل، ولكنه فعل ذلك عن طريق الفصل بين التقدم وبين التاريخ التجريبى والأوامر التشريعية. وقد كان الأمر كذلك بالنسبة لهيجل، فقد كان طرحه فى **فنومنولوجيا**

الروح يتطلب تصورًا فضفاضًا لتاريخ تختزل تفاصيله إلى أقصى حد ليتسع دون اعتراض لتلك الصيغة التى ترى عبر التاريخ الإنسانى روحًا Geist تتطور لتصل بنفسها إلى الكمال. أما نموذج شيللى فلا يهدف للوصول إلى غاية بعينها، وكأنه تقديس للعملية الإبداعية ذاتها. فمنطق هذا النموذج الإرشادى الذى يقدمه – على الرغم من كل ما يقوله فى سبيل نفى ذلك – هو منطق العود الأبدى لا التحقق الغائى. وبهذا المعنى يظل مثل شيللر أمينا لروح الحكم الجمالى لكانط الذى تكمن قوته فى حياده التاريخى والتجريبى.

ويعد "دفاع" شيللى من أقوى الأعمال الرومانسية التى دافعت عن قدرة الشعر (أو الأدب) الاجتماعية والتاريخية، رغم ما شابه – كما حاولت أن أوضح – من قصور نقدى واختزال. وقد كان شيللى بالفعل ابن تراث من الثقافة الأدبية اعتبرت من المسلمات انفصال الأدب الجيد عن القيود الاعتيادية للزمان والمكان. وكان هذا الانفصال هدفًا فى حد ذاته، حتى تكون القدرة على التذوق الأدبى إشارة، من خارج الحياة السياسية، على وضع اجتماعى مميز، يستخدمها المستبعدون من مركز الحياة السياسية (أى من "البرجوازية" كما نقول أحيانا)[١٧] وبالتالى كان على شيللى – من ناحية – أن يدحض وجهة النظر السائدة التى ترى أن الإبداع الفنى والأدبى كان على أفضل وجه– كما يرى هازليت – "لحظة خروج هذه الفنون للحياة، على يد من عاشوا فى مجتمع همجى فى كل جوانبه بالمقارنة بإبداعه الفنى والأدبى."[١٨] وهذا هو الفرق بين الفنون والعلوم: فالأولى تصل للكمال منذ اللحظة الأولى، أما الثانية

---

(١٧) حول هذا الموضوع انظر

Terry Eagleton, *The function of criticism: from 'The Spectator' to post-structuralism*, London: Verso. 1984; and *The ideology of the aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990.

(١٨) راجع

The complete works of William Hazlitt, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, xviii: 6.

فلا تصل أبدًا إليه. ومن ناحية أخرى كان على شيللى أن يعمل على مواجهة فكرة أن أفضل فن أو أدب هو الذى ينفصل عن أى قيمة استعمالية وعن قوى التغير التاريخى. فنجد كثيرا من النقاد يخلص إلى أن عنف الثورة الفرنسية كان عامل اضمحلال للأدب الفرنسى والأوروبى. فمثلا رأت مدام دى ستايل فى الثورة عاملاً تقدميًا على المدى البعيد ولكنها رأت آثارها المباشرة "سيئة على الأخلاق والأدب والفلسفة."[١٩] ومن تبعها من الأكاديميين عبروا بشكل أكثر مباشرة عن ذلك. فكتب سانت بيف فى ١٨٤٩ بعد عام واحد من ثورة أخرى، معتبرًا العقد ما بين ١٧٨٩-١٧٩٩ "عقدًا ثوريًا كله، بلا هدنة، مزقته الكوارث المستمرة."[٢٠] وعندما يتركز الانتباه كاملا على النتائج المباشرة وحدها، يتم تعليق الثقافة الأدبية. وباستثناء فترة وجيزة فى ١٧٩٥ لم يكن هناك أمان للكاتب الجاد ولا وقت فراغ كاف للإنتاج الفنى. ومع نهاية القرن ظهر كتاب جوستاف لانسون الذى شق مسارًا جديدًا **تاريخ الأدب الفرنسى** (١٨٩٤) مؤكدًا على هذا الأمر. فقد كان عقد الثورة بالنسبة للأدب "فترة انتقالية" أنتجت "كتابات غير ذات جدوى" "لا تضيف إلى أدبنا غير ثقل الورق الذى كتبت عليه."[٢١] وقد قدم ويليام هازليت بعض الملاحظات المماثلة حول الأثر السلبى للثورة الفرنسية على الأدب والثقافة فى بريطانيا. فقد وجد أن الاستقطاب الحاد الذى يميز البلاغيات الثورية بين "رفيع ودنىء" أدى إلى اختزال مخل من شأنه تدمير التقاليد الإنجليزية التى تقدر قيمة "الفطنة اللماحة والفكاهة" "والظلال المختلفة للحياة"

---

(١٩) راجع

Madame de Staël, The influence of literature upon society, Daniel Boileau (trans.), 2nd edn, 2vols., London: Henry Colburn, 1812, ii: 95.

(٢٠) راجع

C.-A. Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire, Maurice Allem (ed.), 2vols., Paris: Garnier, 1948, i: 38.

(٢١) راجع

G. Lanson, Histoire de la littérature française, remaniée et complétée pour la période

(أى مادة الأدب الجيد)، كما أن ذلك الاستقطاب يدفع باتجاه الاهتمام بالمصلحة القومية كرد على التهديدات الخارجية.[٢٢] ولا يعزو هازليت التغيرات فى الأدب الإنجليزى مباشرة إلى الثورة ولكنه يعزوها مثل شليجل وتين لنفس العواطف والأفكار التى أنتجت الثورة." وفى نفس الوقت، أطلقت "مبادئ وأحداث" ١٧٨٩ تيارات صاعقة ظلت موجاتها تتردد كقوة دفع تسرع من حركة الطاقات التاريخية المتجسدة فيها. وبالتالى تحول الأدب البريطانى، على يد مجموعة "شعراء البحيرات"[•] من "التقليد التابع لأقصى حد والكتابات المكررة المستأنسة إلى أقصى درجات التفرد والمفارقة." فى عملية لم يعد بموجبها "بالإمكان تحمل أى شىء راسخ."[٢٣]

وقد ميز هازليت وغيره من المعلقين على الأقل ثلاث وظائف محددة لقوة الدفع تلك القادمة من الثورة الفرنسية، وهى التى كانت كامنة بالفعل فى روح العصر ولكن الثورة أسرعت به لدرجة رأتها الغالبية تهورًا بالغًا. وأعنى: موضة الموضوعات اليومية العادية (تماشيا مع روح الديمقراطية)، وتسلط تأمل الذات وبالتالى النرجسية، وأخيرا عادة التنظير.

ونبدأ أولا بذلك الميل لوضع الناس العاديين فى مواقفهم العادية داخل الأدب توافقًا مع الروح الشعبية للديمقراطية والذى أثار جدلاً واسعًا عرف أكثر ما عرف فى الاستجابة لمقدمة وردزورث للطبعة الثانية من **حكايات غنائية** (١٨٠٠). ولقد كان مجرد ظهور هذه الشخصيات إساءة واضحة للذوق واللياقة، وهى شخصيات شملت - كما يقول هازليت - "المجرمين المحكوم عليهم بالنفى إلى خليج بوتانى،

---

(٢٢) راجع

Complete Works, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, vol. xviii: pp. 400–1.

(•) الإشارة إلى منطقة البحيرات فى إنجلترا Lake District والتى أتى منها مجموعة كبيرة من الشعراء المؤسسين للحركة الرومانسية ومنهم ويليام وردزورث وصامويل تيلور كوليردج وروبرت سوثى وغيرهم. (المترجمة)

(٢٣) المرجع السابق vol. V: pp. 161-2

والمتشردات والغجر وأكثر من خلق الله من بنات خانعات والصبية البلهاء والأمهات المجنونات"، وكان ذلك كله وليس المضمون السياسى الصريح أو المعارض للقصائد هو سبب الاحتجاج العنيف.(٢٤) وصحيح أن شخصيات بيرنز Burns لم تكن تختلف عن ذلك كثيرًا، إلا أن شعره كان قبل الثورة، كما أن كتابته بالعامية الإسكتلندية جعلت أعماله محصورة بشكل ما إذ أضفت على تلك الأعمال عنصرا محليًا لصورة جذابة. أما وردزورث فقد قدم دعاوى نظرية مفصلة ومدققة حول قيمة المفردات المأخوذة عن "اللغة الحقيقية للناس بانفعالها الحى" وقد جاءت هذه الدعاوى ضمن فكر اقتصادى سياسى معروف للجميع وإن كان غير صريح ينتقد ثقافة العاصمة والتى يعتمد عليه أكثر الكتاب لكسب عيشهم.(٢٥) لقد أعادت فكرة تمثيل "الإحساس الحى" شبح روسو بكل ما يحمل من تداعيات ثورية، وقد بدا ذلك بالإضافة إلى إضفاء قيمة على "اللغة العادية"، تهديدًا لسيطرة النخبة المثقفة على توزيع مقاييس الذوق. لقد كان فى إشارة وردزورث إلى "القوانين الأولية لطبيعتنا" مخاطرة أن يصبح أشبه بفيلسوف، فى حين كان سعيه لخلق توازن بين "الفكر" و"الوجدان" محاولة لتكييف عنصرى الشخصية القومية الفرنسية فى الإنجليزية حيث وصم التراوح العنيف بينهما أسوأ المواقف المتطرفة لتسعينيات القرن الثامن عشر.(٢٦)

---

(٢٤) المرجع السابق p. 163

(٢٥) راجع:

The prose works of William Wordsworth, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974, vol. i: p. 118.

لدراسة كاملة حول هذا الاقتصاد السياسى واتساقه انظر كتابى:

Wordsworth and the figurings of the real, London: Macmillan, 1982, pp. 122–69;

وكذلك كتابي:

Wordsworth's historical imagination: the poetry of displacement, London and New York: Methuen, 1987, pp. 56–78.

(٢٦) *Prose Works*, vol. 1: pp.122, 126.

ولم يكن وردزورث نفسه قريبًا من ثقافة الجماهير أو جمهور القراء البازغ. لقد كان يدافع عن نسخة معدلة ومنقحة من الثقافة الشعبية، وعدد النقاد الذين وصفوا توجهاته هذه فيما بعد بالرجعية لا يقل عن أولئك الذين وصفوها بالثورية. وهو لم يكن يتوجه للناس العاديين بقدر ما كان يمثل اللغة العادية لمجموعة خاصة من القراء المتعلمين. لقد كان مشروعه خلق بديل "للإثارة العنيفة والغليظة" الموجودة فى الثقافة الأدبية الشعبية، والتى عزاها إلى التغيرات السياسية والاجتماعية وسرعتها المجنونة كما غزاها "للتوق إلى أحداث غير عادية كتلك الأخبار التى تنتقل كل ساعة عبر وسائل الاتصال السريعة."(٢٧) ومع ذلك فمجرد قبوله لاتجاهات ديمقراطية معروفة، ورغم ما أضفاه عليها من نظام وانضباط، كان كفيلا بإثارة استياء أولئك الذين بثت سرعة تداول المواد المطبوعة فيهم ارتباكا وخوفا. لقد كان ثوار التسعينيات من القرن الثامن عشر من أمثال جودوين Godwin وبين Paine وثيلول Thelwall وبعض السابقين عليهم من الفرنسيين كانوا يعتقدون أن الطباعة ستكون العامل المؤدى إلى الثورة فى العالم. ولأنهم كانوا أبرياء من أى تصور معقد للأيديولوجيا فقد اعتقدوا أن اتساع جمهور القراء سيعنى تأصل حقائق الحرية السياسية (والأفضل أن يكون ذلك بالإقناع سلميًا لا بالعنف الثورى). وقد كتب هازليت بعد ذلك واصفا الثورة الفرنسية بأنها "النتيجة البعيدة ولكن الحتمية لاختراع فن الطباعة." فالكتب تشكل الرأى العام، والرأى العام يصنع الثورة.(٢٨) ويمثل هذا الإيمان فى قدرة الكلمة المطبوعة لا عجب أن أجيال الحركة الرومانسية كانت منشغلة بمسألة ما ينشر. وقد لاحظت مدام دى ستايل أن أحد آثار حب الإنجليز للعمل المربح هو تمضيتهم لوقت الفراغ دون تمييز بين الغث والسمين: "العمل المستمر سواء العمل العقلى أو العضلى يجعل العقل يقبل

---

(٢٧) المرجع السابق p.128

(٢٨) Complete Works, vol. xiii: p. 38.

أى نوع من الترفيه، طالما كان به من الغرابة ما يكسر الملل المعتاد أو "الكآبة".(٢٩) وهذا بالضبط ما شغل وردزورث كذلك. فتحت ضغط التحديث أصبحت المخيلة القومية تميل للميلودراما وفقدت الحساسية لظلال المعانى غير المباشرة للغة والمشاعر وأصبحت تستجيب فقط "للصيغ اللغوية المبهرجة والتافهة" "وللإثارة العنيفة والغليظة."(٣٠) وقد كانت الميلودراما بالطبع علامة مميزة وأساسية فى جماليات الثورة الفرنسية. ولقد ساد الشعور فى كل مكان من العروض العامة الكبيرة التى تنظمها الدولة إلى المسارح وأماكن القراءة الخاصة أننا بصدد زمن يحتاج إلى رسائل واضحة وزاعقة وتفريقًا بينًا بين الجيد والسيئ وبين الصواب والخطأ. فمن أجل تداول سريع للمعلومات المهمة كان الوضوح والبساطة أمرين مطلوبين سواء تحقق ذلك بتجريد الموضوعات أو بالتمثيل الميلودرامى.(٣١) ويرجع ما كان معروفًا عن الرومانسيين من "معاداة الأشكال المسرحية" بشكل كبير إلى رفضهم لجماليات الظهور العلنى والاستجابة الفورية، وإن كان هذا الرفض قد ارتبط كذلك بالجدل المعادى للثقافة الشعبية ولتعبير النساء علنًا عن مشاعرهن.(٣٢) كما أن المعلومات المطبوعة التى

(٢٩) Influence of literature, vol. i: pp. 307–8.

(٣٠) Prose works, vol. i: pp. 116, 128.

(٣١) المرجع الأساسى لدراسة وضع الميلودراما هو

Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven, CT and London: Yale University Press, 1976.

انظر أيضا

Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, Alan Sheridan (trans.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; and Ronald Paulson, *Representations of revolution (1789–1820)*, New Haven, CT and London: Yale University Press, 1983.

(٣٢) انظر

Marc Baer, Theatre and disorder in late Georgian London, Oxford: Clarendon Press, 1992.

وفيه دراسة وافية حول أعمال التمرد فى كوفنت جاردن فى ١٨٠٩ ويخلص إلى أن سياسة المسارح كانت غير محددة على أقل تقدير ولم تكن ثورية تماما. وانظر كذلك:

Julie A. Carlson, In the theatre of Romanticism: Coleridge, national- ism, women, Cambridge University Press, 1994,

ويطرح وجود عنصر معاد للحركة النسائية فى المعركة ضد المسارح.

انتشرت حول الحرب الأوروبية كانت هى نفسها ميلودرامية الصياغة، حيث مالت الصحف إلى تفضيل تلك القصص الوطنية التى يأتى فيها الحدث "الحاسم" تلو الآخر. ويتفق لانسون مع سانت بيف فى وصف تسعينيات القرن الثامن عشر بعقد الخطابة والصحافة السياسية التى ما لبثت أن أثارت فى الجمهور العام الرغبة فى كل جديد ومثير.[٣٣] وقد لاحظ كولريدج فى ١٨١٤ ما شعر به وردزورث فى ١٨٠٠ ألا وهو أن "هذه الأوقات العصيبة دفعت بالآلاف إلى اكتساب عادة القراءة بل تكاد تكون قد جعلت منها ضرورة،" وعلى الكاتب فى زمن السلم أن "يضع هدفًا له الحفاظ على ذلك عن طريق الإحلال التدريجى للمواد الأقل إثارة والتى وإن كانت أقل تكثيفًا إلا أنها أبقى أثرًا".[٣٤]

لقد أخذت الهوة بين الأدب "الجيد" وإرضاء الجماهير المتنامية من القراء تتسع على مدى القرن الثامن عشر. وقتها اعتبر البعض أن ما حدث من إتاحة الكلمة المطبوعة للنساء - كاتبات كن أو حتى قارئات - وكذلك للمسرحيات التافهة، والروايات عامة والروايات القوطية خاصة، هو أمر لا يجوز، بل أمر يشكل خطرًا اجتماعيًا. ولم يتفجر هذا الجدل مع الثورة الفرنسية ولكنها جعلته أكثر إلحاحا، كما قدمت دفعةً لأولئك الباحثين عن شيء ما فى تجربة القراءة يمكن أن يعمل على ردع الثورة سواء بالإصلاح الإيجابى أو بتفعيل بديل من التجربة الجمالية لا تحمل أى تبعات عملية على الإطلاق. وبهذا المعنى فقد ساهمت الثورة فى خلق جهاز تعليمى يفسح مكانًا مهمًا للأدب "الجيد" ونقد أدبى يدلنا على الفرق بين الأدب الجيد والأدب الرديء. وقد أقر فرانسيس جيفرى وهو أحد أهم المعلقين على أعمال الرومانسيين بأن الشعر الجيد "عادة لن يكون هو الشعر الأكثر شعبية". وقد رأى - وفى رأيه هذا كثير

---

(٣٣) Lanson, Histoire de la littérature française, p. 856.

(٣٤) راجع:

'On the principles of genial criticism', in Biographia literaria, edited with his aesthetical essays, J. Shawcross (ed.), 2vols., Oxford University Press, 1962, vol. ii: p. 220.

من وردزورث على الرغم من انتقاداته الشهيرة لوردزورث - أن يكون هناك سلم متدرج من الاستجابات يربط بين القراء المؤهلين وغير المؤهلين بدلاً من تصور هوة غير قابلة للوصل بين الاثنين. فطالما "كانت صفات القصيدة التى تمنح المتعة للناقد المرهف والمدقق فى جوهرها ... هى نفسها التى يسعد بها أكثر معجبيها خفة،" فإن هناك إمكانية لعملية تعليمية توسع من فئة القراء القادرين على الاستجابة المناسبة.[٣٥] إن هذا التركيز على القراءة المتأنية والدقيقة والذى سيصبح العلامة المميزة للنقد الأدبى فى كتابات إ.أ.ريتشاردز والنقد الجديد فى الولايات المتحدة يستمد كثيرًا من طاقته الثقافية والتاريخية من ذلك الإدراك ذاته لما فى الأدب من قدرة على تعليمنا الاستجابة الدقيقة. فإذا كان الفرنسيون فى تسعينيات القرن الثامن عشر قد مارسوا القراءة المتسرعة للأدب السيئ فاستخلصوا منه السطحى والمتعجل إلى حد الخلل، فإن البريطانيين فى العقد الأول من القرن التاسع عشر وما بعده سوف يتعلمون قراءة الأدب الجيد بمنتهى التأنى مدركين أن لا ضرورة للوصول إلى استخلاصات من هذه القراءة.[٣٦] ونجد النقاد فى القرن العشرين يأسون "للاستجابة الجاهزة" بنفس اللغة تقريبًا التى انتقد بها سابقوهم من الرومانسيين إطلاق العواطف بلا رادع وإطلاق الأحكام المتسرعة. فقد أراد وردزورث تشجيع ذلك التأنى فى القراءة والاستجابة، وفى سبيل ذلك خفف شعره إلى الدرجة التى كاد أن يصبح فيها شعرًا لا يستحق أى اهتمام جدى؛ فقد كان على القراء الاجتهاد فى قراءة شعر وردزورث سعيًا وراء دلالة لما كان يبدو للوهلة الأولى لا أهمية له على الإطلاق. وفى ١٨١٥

---

(٣٥) فرانسيس جيفرى فى مراجعة لرواية سكوت: سيدة البحيرة ١٨١٠ فى:
Francis Jeffrey, Contributions to the 'Edinburgh review', 4 volumes in 1, Boston, ma: Phillips, Sampson and Co., 1854, pp. 368–9.Francis Jeffrey, Contributions to the 'Edinburgh review', 4 volumes in 1, Boston, ma: Phillips, Sampson and Co., 1854, pp. 368–9.

(٣٦) انظر
Chris Baldick, The social mission of English criticism, 1848–1932, Oxford: Claren- don Press, 1987.

أوضح وردزورث أن كل القراء الشباب وكثير من القراء الأكبر سنًا من غير المتعلمين، كانوا ليخضعوا لتأثير المشاعر المتطرفة لولا التأثير الرزين للشعر الجيد؛ فى حين أن هذا الشعر نفسه قادر على إيقاظ المشاعر العميقة فى القارئ الجاد الناضج والذى فقد صلته بمشاعره نتيجة دور العقائد والاستعدادات المسبقة فى قتل هذه المشاعر.(٣٧)

الشعر الجيد إذن يعمل ضد الثورة. ويتطلب لتفسيره نفس فعل الخيال الذى حدده كولريدج على أنه يتمثل فى "التوازن أو التوافق ما بين الأضداد أو الصفات المتعارضة."(٣٨) وكلما مضى به العمر رأى كولريدج فى الدين والكتاب المقدس مصدرًا اجتماعيًا للتعلم الأدبى عند الجماهير والذين - كما تضمن كلامه - لا يستطيعون أن يتولوا بأنفسهم تقدير الأدب الجيد والاستمتاع به. وقد آثر ألا يوسع من دائرة أولئك القادرين على الحكم بأنفسهم فلا تشمل غير عدد صغير من النخبة المثقفة ثقافة رفيعة. ولكن بالطبع فى إطار الثقافة الديمقراطية الليبرالية العلمانية التى كان يخشاها كولريدج خشية عميقة كانت الثقافة الأدبية تعمل تحديدًا على منح أكبر عدد خبرة التكوين الذاتى وخلق "المعايير" أكثر مما كان متاحًا من قبل. وكان المكان الخاص للشعر فى هذه العملية يعتمد بشكل غير قليل على وضعه باعتباره أبطأ التجارب فى القراءة. أما وظيفته التعليمية فقد دعمتها على الأقل الدروس المستفادة من الثورة الفرنسية. وقد أوضح كولريدج هذا فى كتابه **السيرة الأدبية** عند حديثه عن "التأثير الإيجابى للدقة اللغوية للحيلولة دون التطرف والتعصب." (الجزء الثانى ص١٤٣) كما أشار إلى أن وردزورث (بعد تطهره الكامل من نواقصه بالطبع) مثال على ذلك.

---

(٣٧) *Prose Works*, iii: 62–5. Compare the remarks on metre in the 1800 preface, i: 148–9.

(٣٨) راجع:

Biographia literaria, James Engell and Walter Jackson Bate (eds.), 2 vols.. London and Princeton, nj: Routledge and Kegan Paul and Princeton University Press, 1983, ii: 16.

أما العنصر الثانى "لقوة الدفع" القادمة من الثورة فقد كان التحول إلى الوعى الذاتى وهو ما أدى كما يقال عادة إلى التمحور حول الذات. وهى ظاهرة تعود– إذا ما رجعنا للأصول البعيدة للأدب "الحديث"– إلى الإصلاح الدينى البروتستانتى والذى جعل الفرد يتحمل تقرير مصيره ويتحمل ضغوطًا تفوق ما كان عليه تحمله داخل الثقافة الكاثوليكية. وهنا أيضا لا يمكن اعتبار الانشغال بالذاتية بدعة من بدع ثورة ١٧٨٩، ولكن سنوات الثورة فى رأى العديد من النقاد قوت بشكل جذرى هذا الموروث، من ناحية بسبب وجود روسو ذلك الكاتب الأبرز فى مجال تحليل الذات على مدى تاريخ الأدب حتى ذلك الوقت، ومن ناحية أخرى بسبب الميل الواضح لعبادة الذات الذى كان واضحًا وسط اليعاقبة وبعد ذلك فى شخصية نابليون. ولا يمكن هنا نسيان الصورة النظرية التى رسمها توكوفيل لما سيكون عليه الأدب حتمًا فى ثقافة ديمقراطية حيث سيكون ذا طابع "جرىء وقوى" بدلاً من أن يتصف بالانتظام والانضباط، كما أن مؤلفيه بعد حرمانهم من الموضوعات التقليدية للشعر "لن يثيرهم فى الواقع إلا استطلاع ذواتهم " فى محاولتهم لتأسيس مكان لهم فى محراب الشعر.[٣٩] والمطالبون بمكان كثيرون والمنافسة شرسة. ومع تضاؤل أهمية أصل الإنسان العائلى ونشأته يصبح الأسلوب بمثابة التوقيع الخاص لصاحبه. ويرى شيللر فى بحثه **حول الشعر الساذج والعاطفى** فى ١٧٩٥ أن العصر الحديث ينجذب بحنينه للماضى إلى ذلك العالم القديم الذى لا يدفع بالإنسان دفعًا نحو الوعى بالذات، ومع ذلك ليس بالإمكان استحضار هذا العالم من غير الأشكال المحكومة بالوعى الحاد بالذات. وقد رأى دى كوينسى مستشهدًا بفيخته أن الثورات زادت من الاتجاه، الذى كان سائدا بالفعل؛ إذ تحول العقل المبدع إلى تأمل داخل ذاته. ورأى هازليت أن "روح اليعقوبية" تهديد مباشر "لروح الشعر" الأكثر حرية بسبب تحويل "كل الإعجاب

---

(39) Alexis de Tocqueville, Democracy in America, 2vols., New York: Random House, 1945, ii: 62–3, 77.

عند الشاعر (وهو جوهر الشعر) إلى إعجاب بذاته. إن روح الشعر اليعقوبى هى النرجسية الكاملة."(٤٠)

وأعظم الأمثلة على تلك "النرجسية الكاملة" فى الثقافة الرومانسية البريطانية كانت بالطبع وردزورث وبايرون. فقد قدم كلاهما النماذج العكسية التى تشكل على نقيضها مثال الشعر الأكثر حرية، شعر متعدد الجوانب وشعر عالمي، يتطلب كفاءة التجرد واتخاذ مسافة جمالية موضوعية negative capability لا الجليل النرجسى. وفى نفس الوقت كما يقول لنا شيللر فإن تلك المثل البديلة تنطوى على حنين للماضى وتنظر إلى الوراء إلى زمن لم يكن الشاعر يحتاج فيه بسبب ضرورات تاريخية إلى الظهور فى عمله الإبداعى. (وكانت الأمثلة المعتادة التى تقدم هنا هى هوميروس وشكسبير). وتأتى إعادة اكتشاف الثقافة الكلاسيكية من شيللى وحتى ماثيو أرنولد مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالرغبة فى مواجهة ذلك الانشغال بالنفس الذى كان ميراث العقيدة "التطهرية" والشعر الرومانسى بقدر ما كان الأولوية الملموسة لاقتصاد المقاولين النفعى.

لم يعط بايرون أى وقت لوردزورث حيث اعتبره شخصًا رجعيًا من الناحية السياسية، ولكن كلاهما تعرض لنفس الاعتراض النقدى بسبب نرجسيتهما الأدبية. وهنا مرة أخرى نرى ما يبدو للقارئ الحديث انفصالا عجيبا بين "مضمون" الشعر وتقييمه النقدى. فلم يبد نقاد الرومانسية وكتاب المراجعات اهتمامًا "بالرسالة" التى تحملها القصيدة بقدر اهتمامهم بالكلمات المستخدمة والصنعة الشعرية والالتزام العام بمفاهيم اللياقة والذوق. وحتى مجلة **معاداة اليعقوبية** فاضحة المحافظة قدمت الطبعة الأولى من **حكايات غنائية** تقديمًا طيبًا، كما قارن فرانسيس جيفرى بين كراب

(٤٠) راجع:
The Collected writings of Thomas De Quincey, new edition, David Masson (ed.), 14vols., Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889–90, x: 430; Hazlitt, Complete works, vii: 144.

وجولدسميث، وهى المقارنة التى لابد لمن يعقدها الآن التعرض للانتماء السياسى المختلف لحد العداء لكل منهما، ولكن جيفرى يتغاضى عن هذه الاختلافات أو يفشل فى إدراكها لأنه لا يرجع إلا إلى المقولات الجمالية.[٤١] وبنفس الروح يعتبر هازليت أن بايرون "ليبرالى" على المستوى السياسى فقط، أما "عبقريته فمترفعة وأرستقراطية". ففى بعديه الجمالى والشكلى نجد شعره "معتمدًا على ذاته" "ولا يحكمه أى قانون غير اندفاعات إرادته الخاصة."[٤٢] ويتردد فى نقد هازليت لبايرون ما يسوقه فى نقده لوردزوورث كذلك ولنفس السبب: فكلاهما نرجسى. وقد كان هذا هو الحكم التقليدى على بايرون من قبل الكتاب السابقين. فقد ربط جون ويلسون بينه وبين روسو من حيث خلقه صورًا لانهائية من نفسه كما عبر جيفرى عن وجهة نظر سائدة حول مسرحياته التى رأى أنها لا تتضمن شيئًا من الدراما؛ فكل الشخصيات نسخ من نفسه.[٤٣] وبالطبع كان لبايرون تأثير قوى على الرومانسية الأوروبية، ولكن حتى هنا نجد أن ما يسجل فى الغالب هو القدرة الفردية بقدر مماثل لنداء العقيدة السياسية. وبالنسبة لمازينى الذى ربما وجد فى الفردية الجذرية مسألة ثورية نتيجة وجوده فى ثقافة كاثوليكية، فقد اهتم كثيرا "بمبدأ الفردية" ومع ذلك فهو أيضا وحده غير كاف لتحقيق الليبرالية على المدى البعيد.[٤٤]

لقد كان النقاد إذن أكثر تأثرًا بالعواقب المحتملة للتحول باتجاه الذات من تأثرهم بالتحول إلى الطبيعة والذى كان العنصر المألوف الآخر لما أصبح يعرف لدينا بالرومانسية. ونجد الجمع بين العنصرين فى تحليلات مثل تحليل شيللر فى حول **الأدب الساذج والعاطفى** حيث التحول إلى الطبيعة أحد أعراض رفض المجتمع

---

(41) *Contributions, pp. 380–1.*

(42) Byron: the critical heritage, Andrew Rutherford (ed.), New York: Barnes & Noble, 1970, p. 270.

(٤٣) المرجع السابق p.147؛ Jeffrey, *Contributions*, p.319.

(44) *Byron: the critical heritage*, p.330.

الإنسانى المعقد (وغير العضوى) ودافع إضافى للغوص والتأمل فى الذات. ولكن تغليف وردزورث على أنه شاعر الطبيعة، وحتى إن كان ذلك على حساب كل ما يستحق الاهتمام فى شعره، وليس تقديمه كشاعر الجليل النرجسى، كان كفيلاً بجعله مقبولاً بالنسبة للتقاليد الأدبية والتعليمية، وهو ما فعله ماثيو أرنولد. وقد قدم جون مورلى فى ١٨٧٠ فهمًا بارعًا لبايرون على أنه شاعر "الفردية الميلودرامية" ومن هنا تهديده المزدوج للثقافة الناشئة للنقد الأدبى وطموحاتها التربوية للإعلاء من شأن القواعد السوية. لقد منح المزاج والذكاء بايرون "تلك الغزارة والقوة التى جعلته سيد المشاعر الثورية المتألق وملأت أعماله بشخصيات متنوعة وأحداث تتغير بحرية وبمختلف المشاعر العميقة وبحركة دائبة وإثارة."(٤٥) أو بعبارة أخرى جعلته المترجم الفعال لصخب العصر المعنوى؛ أى أن بايرون كان تهديدًا بعودة ذلك الذى حاول وردزورث وغيره من الكتاب المعادين للميلودرامية كبته؛ أى كل ما يدعو إلى الاستجابة العاطفية القوية متنافيًا مع التخصص البازغ عن قراءة وثيقة متأنية ومحكومة ومدربة. فلم تكن وحدها معتقدات بايرون المعلنة ولا سلوكه الشخصى الفاضح وحدهما سبب تهميشه من قِبل النزعة التربوية التى فضلت شكسبير على ميلتون وقبلت وردزورث أساسًا بتجاهلها لما اعتبره معاصروه غير مقبول فيه ألا وهو الشخصية الثورية وتصويرها فى شعره.

إن حالة بيرون دليل على مدى تعقيد مسألة استخلاص نتائج مؤكدة حول أثر الثورة الفرنسية على الثقافة الأدبية. فها هو أرستقراطى ذو ميول ليبرالية ولكنه ذو غرائز ترشحه للإقصاء، و"رومانسى" يفضل شعر القرن الثامن عشر بكل ما يثيره هذا التفضيل من جدل. ويكشف العنصر الثالث "لقوة الدفع" الثورية بعضًا من هذه التعقيدات. فبمجرد التحول إلى النظرية جاء الاعتراض عليها وتصاعد الجدل (إذ

---

(٤٥) المرجع السابق p.395. ويلاحظ مورلى Morely كذلك ثورة بايرون "من أجل حقوق للفرد غير مشروطة فى مواجهة العائلة." (p.404).

مرة أخرى لم نكن بصدد لحظة جديدة تمامًا)، وأصبح هذا الجدل هو الملهم والمفسد للنقد الأدبى منذ ذلك الحين. وقد وصف تين وهو يسترجع بعين ستينيات القرن التاسع عشر الحركة الرومانسية، و"دخول الفلسفة إلى الأدب بهدف تغييره وتوسيع نطاقه،" بحيث "تحول كل شاعر إلى النظرية ووضع فى مقدمة ديوانه، بشكل سابق على إنتاجه لفن جميل، مبادئ عمله، ثم لم يبدع إلا وفق ذلك المنهج المرسوم سلفًا." ولم يكن ذلك مقبولا عند تين إذ رأى فيه "انتهاكًا للأدب" "وتحويله لشيء جامد" وألقى باللوم فى تلك المبادرة على الألمان فى الأساس.[٤٦] وقبل ذلك بثلاثين عامًا لاحظ هاينى Heine تأثير الأخوين شليجل على تأسيس "دراسة نقدية للأعمال الفنية فى الماضى" بالإضافة إلى "وصف طريقة تسير عليها الأعمال الفنية فى المستقبل،" ولكنه أعرب فى مكر عن رفض لأن يعتبر عملهما "نظرية محددة" لها سلطتها.[٤٧] ولكن فريدريش شليجل كان قد رتب جدول أعمال باتجاه التنظير حين اعتبر أن تاريخ الشعر الحديث يجسد ذلك النداء "يجب على كل فن أن يصبح علمًا، وكل علم فنًا، ويجب أن يكون الشعر والفلسفة شيئًا واحدًا."[٤٨]

وهذا القول بالطبع كان تهديدًا لواحد من الحدود التقليدية التى جرى الاعتقاد أن بقاءها ضرورى لوجود "الأدب" والنقد الأدبى أصلا، فقد قام تعريف كليهما على خلفية قصور كل من التاريخ والفلسفة (كما نجد مثلا فى مقال شيللى "دفاع عن الشعر"). أن ذلك التركيب الجدلى الذى طرحه شليجل هو حقًا ما زال محل نزاع فى

---

(46) *History of English literature, vol. iii: 442–4*

(٤٧) راجع

Heinrich Heine, The Romantic school and other essays, Jost Hermand and Robert C. Holub (eds.), New York: Continuum, 1985, pp. 16–17.

(٤٨) Schlegel, *'Lucinde' and the fragments*, p.157. وقد طرح هذا الجانب من عمل مجموعة يينا فى خلق المفهوم الحديث للأدب كتاب:

Philippe Lacoue- Labarthe and Jean-Luc Nancy, The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism, Philip Barnard and Cheryl Lester (trans.), Albany, ny: State University of New York Press, 1988.

الجدل الدائر حول ما بعد الحداثة.(٤٩) وكان قد لقى مقاومة شرسة فى ذلك الوقت. وكما هو معروف فقد تم فتح النار على وردزورث من جراء مقدمته **لحكايات غنائية** أكثر بكثير مما حدث بسبب قصائد نفس المجموعة عند نشرها من غير "النظرية". أما كولريدج الذى حاول على مدى حياته زرع عادة التفكير المنهجى أو الفلسفى فى علم الجمال، فقد عانى من الإقصاء باعتباره ميتافيزيقيًا مختل العقل. ولعلنا يمكن أن نقرأ **السيرة الأدبية** على أنها مجهود، وإن كان غير موفق؛ لجعل النظرية الأدبية أكثر ألفة عن طريق مزجها مع سيرة حياة.

ومرة أخرى فإن صورة الثورة الفرنسية والتى عادة ما تم تقديمها على أنها نتيجة أوهام المنظرين والميتافيزيقيين، قد لعبت – كما يبدو – دورًا فى تقوية مشاعر التعصب وبعض الميول التى كانت موجودة من قبل.(٥٠) فقد كان هناك – على الأقل فى بريطانيا – التزام متبلور بالحفاظ على الأدب والنقد الأدبى مستقلين عن المناهج والنظريات والمذاهب وكذلك بعيدًا عن الاصطلاحات المتخصصة. وقد كتب جيبون يهاجم "الوله بالمناهج" على حساب "الاهتمام بالتخصيص" والذى يجب أن يكون مهمة الأدب والنقد بالتزامهما بما فى "قلب الإنسان وبتصوير الطبيعة بأشكالها." فالنقد لا يمكن تعلمه عن طريق "الحفظ ولا الممارسة،" ولا هو مجرد "حقائق التأمل العقلى" التى تظل "نظرية خالصة". فالناقد الجيد "يرتبط بما هو جميل

---

(٤٩) انظر كتابى:

The academic postmodern and the rule of literature: a report on half-knowledge, Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1995.

(٥٠) انظر:

Seamus Deane, The French Revolution and Enlightenment in England, 1789–1832, Cambridge, maand London: Harvard University Press, 1988; Margery Sabin, English Romanticism and the French Revolution, Cambridge, ma and London: Harvard University Press, 1976; David Simpson, Romanticism, nationalism, and the revolt against theory, Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1993.

وغيرها.

أكثر مما يرتبط بالقواعد."(٥١) وجيبون هنا يعبر عن رأى متفق عليه على الأقل منذ أيام مجلة سبكتاتور (المشاهد)*The Spectator*، رأى يدعمه الدور المنوط بالأدب والقراءات الأدبية داخل هذه الثقافة؛ أى تحرير الإنسان من القيود الصارمة للعمل المهنى والجدل السياسى. وبدخول النقد الأدبى إلى فصول الدراسة الجامعية منذ أواخر القرن التاسع عشر، ظلت تلك الأولويات باقية فى محاولة للفصل بين النقد الأدبى وغيره من فروع المعرفة والدراسة (بعدما أصبح واحدًا من تلك الفروع). وفى نفس الوقت كان القرب من الفروع الأخرى للمعرفة يتطلب شيئًا من التنازل والقبول بالمناهج الأكثر صرامة، حتى يتمكن النقد الأدبى من التمشى مع غيره والظهور على الأقل بمظهر مقبول مهنيًا. ومن هنا بدأت المعركة التى لم تنته بعد حول "نظرية الأدب".

وبالفعل زاد التنافس بين الأدب والنظرية حدة مع سنوات الثورة، ومع التوجه البريطانى "المعادى للنظرية" باعتبارها همًا فرنسيًا على مدى التاريخ، لم تكن النظرية لتجد فرصة فى بريطانيا. إن ما لاقته محاولات إراسموس داروين لكتابة علم الأحياء (والجنس) شعرًا من مقاومة شرسة كان بسبب خرقها للحدود المرسومة لكل مجال بقدر ما كان بسبب ما مثلته من تهديد بتقديم معلومات خارجة لقراء الأدب وخصوصًا النساء منهم. وعلى الرغم من الاهتمام الأوروبى الواسع بفلسفة الطبيعة الألمانية Naturphiosophie بما تحمله من طموحات تركيبية صريحة، يبدو أن الأثر طويل المدى للثورة الفرنسية، خاصة على الثقافة المتحدثة بالإنجليزية، تمثل فى مزيد من الفصل بين الأدب من ناحية والعلم وكل لغة دقيقة محددة من ناحية أخرى، وهو اتجاه ربما كان حتميًا قبل ذلك الوقت نتيجة التقدم الهائل والتخصص فى مجال

---

(٥١) راجع

Edward Gibbon, An essay on the study of literature, London: Becket & De Hondt, 1764, pp. 3, 28, 62, 65.

العلوم والرياضيات. فلقد كتب بليك بوضوح وجلاء أن "العلم هو شجرة الموت" أما "الفن فهو شجرة الحياة."[٥٢] وكتب هازليت ببلاغته المعهودة حول مخاطر "محدودية ونرجسية العمل الفلسفى،" بكافة أشكاله، "لأن النشاط المكثف لواحدة من القدرات البشرية بالضرورة يمنع الإعمال المفروض والطبيعى للقدرات الأخرى." والإفراط فى ذلك لابد أن يهدد النمو الطبيعى للشعور الأخلاقى والمشاعر الاجتماعية؛ ولابد أن يؤدى للتجريد البارد والجاف؛ إذ يبدو أن هؤلاء الناس يتخلون عن الوظائف الحيوانية ويتركون الجسد (الإطار) مسترخيًا. ومن هنا نجد الشكوى من نقص الحساسية الطبيعية ودفء الارتباط فى هؤلاء البشر الذين كرسوا أنفسهم تمامًا للعمل فى علم ما أو فن ما.[٥٣]

ولا شك أن هازليت يعيد هنا صياغة الفكرة التى كانت قد أصبحت فى ذلك الوقت فكرة مألوفة حول تبعات تقسيم العمل، ولكنه يطبقها بقوة خصوصًا دفاعًا عن التأثير التحررى لقراءة وكتابة الأدب الجيد. ويمكننا أن نرى فى ذلك تصورًا مستقبليًا لإغريقية ماثيو أرنولد، والهجوم الشرس الذى قام به ف. ر. ليفيز على س. ب. سنو وعلى دعاوى المعرفة العلمية، بل نرى حقيقة المبادئ التى تأسس عليها علم تدريس الأدب (وقد كانت إعادة تفصيل المسرح "الجاد" جزءًا من هذا) خلال الجانب الأعظم من القرنين التاليين.

وكلما ابتعد الأدب والنقد عن النظريات والمناهج، كانا أكثر اهتمامًا بالتخصيص (لا التعميم) أى بجزء أو حالة بعينها وبأشكال المعرفة المحددة. إن اعتبار الخاصية المميزة للعمل الجمالى هى استقلاله عن المضمون التجريبى والهدف

---

(٥٢) راجع
Complete poetry and prose of William Blake, rev. edn, David V. Erdman and Harold Bloom (eds.), Berkeley, ca: University of California Press, 1982, p. 274.

(53) Hazlitt, *Complete works*, IV: 117.

الوعظى، هو تأكيد على أهمية صحة عقول الأفراد لا عقول الجماعات العامة، وقد كان هذا أيضًا شكلا من الاهتمام بالتخصيص. ولكن بعد ١٧٨٩ كان هناك تأكيد مرة أخرى، وأكثر من أى وقت مضى، على أن مضمون الأدب وهدف النقد الأدبى يتعلقان بالخاص والجزئى لا العام والنسقى. وهنا نجد عبارات بليك مرة أخرى نموذجية. ففى تعليقاته على أعمال السير جوشا رينولدز كتب بليك: "وحدها القدرة على تخصيص حالة بعينها دليل الجدارة"؛ وفى تعليقه على لوحته **رؤيا يوم الحساب** يعبر بليك عن اعتقاده أن "ذلك الذى يدخل إلى الشخصيات فيميز بكل دقة بين سلوكياتها ونواياها وبين مختلف الطباع، هو وحده صاحب الحكمة والإحساس، وعلى أساس هذه القدرة على التمييز يقوم كل فن." وقد أحزنه الاتجاه نحو المقاييس العامة ومثل بيرك اعتبر فرنسا مسئولة عن ذلك: "منذ الثورة الفرنسية والمواطنون الإنجليز نسخ تقاس فروق طفيفة بينهم، وتلك بالتأكيد حالة من الرضا والانسجام، ولكنها لا تتوافق معى شخصيا."[٥٤] وبنفس الروح، يأتى فى تفسير تين للثورة الفرنسية أن الكارثة السياسية مردها إلى الميراث الفرنسى المعادى للتمثيلات ذات الطابع الجزئى لا الكلى."[٥٥] وكان كولريدج قد نشر وصفا لقصور "العقل ... مجردًا ووحيدًا" والعلم الكونى الذى لا بلد له، والعمل الخيرى الذى لا يعرف الجيرة والقرابة، باختصار، كل هذه الادعاءات التى تحملها فلسفة الثورة الفرنسية والتى تفضل التضحية بالشخص "الواحد" فى سبيل المثال الضبابى "للكل".[٥٦] ومن ثم على الأدب التركيز بعناد على "الواحد" أكثر من ذى قبل، ومن هنا تبدأ عبادة الاستثنائى وغير القابل للاختزال،

---

(54) *Poetry and prose of Blake*, pp.641, 560, 783.

(٥٥) انظر: Furet and Ozouf, *Critical dictionary*, p.1015.

(٥٦) راجع

Samuel Taylor Coleridge, *Lay sermons*, R. J. White (ed.), London and Princeton, NJ: Routledge and Kegan Paul and Princeton University Press, 1972, p.63.

والمثال الواقعى والخبرة المعيشة، وكلها أشياء ستميز كثيرًا من النقد الأدبى للفترة اللاحقة وخصوصًا فى بريطانيا.

وبالنسبة لهازليت كان الأدب بصفة عامة "والشعر الدرامى" بصفة خاصة أفضل السبل لإغراء الجمهور بعيدا عن الانشغال بالثورة الفرنسية ونتائجها. لقد دفعتنا هذه الأحداث تجاه التركيز على "التقدم العام للعقل، والتقلبات الكبيرة فى أحوال البشر،" بكل الآثار السلبية التى حددناها من قبل. أما الشعر الدرامى فيعود بنا إلى تأمل "معاناة واحدة" و"حزن خاص بشخص بعينه" فى "أكثر الظروف صعوبة وتفردا" ويقصر انتباهنا على "مشاعر الحب والكره المحددة بأشخاص وأماكن بعينهم."(٥٧) إن نرجسية وردزورث وبايرون تقف حائلاً دون هذا التخصيص، كذلك الهوس النظرى لجودوين والرواية "اليعقوبية" التى وجدت فى تسعينيات القرن الثامن عشر وما لبثت أن اختفت. أما أصحاب النظريات مثل هيجل بسرديته الكبرى عن انبثاق الروح Geistوالنثر الفلسفى (التعميمى) عن انتهاء الفن فيصبح عندهم التزام الأدب بالخاص عائقًا. ومن هنا يشيد هيجل بجوته – على سبيل المثال – على قدر تجاوزه "لمادته المحدودة" وبث طاقات التاريخ الأوسع فى أعماله.(٥٨) ولكن سيبقى بالنسبة للتراث البريطانى الحافز التخصيصى مسيطرًا سواء فى الرغبة فى أدب إقليمى (بيرنز ووردزورث وكلير وهاردى) أو فى تصوير الأشخاص العاديين وحياتهم العادية إلى حد ما (أوستن ولورانس وبمعنى ما على الأقل جويس فى رواية يوليسيس).

إن أحد الجوانب المهمة لهذا التخصيص المحلى أو الأسرى المنزلى فى الأدب والنقد الأدبى والتركيز على الحياة العائلية بكل تداعياتها من الشعور الريفى براحة البال والبيت والمدفأة والشعور الوطنى بالاكتفاء الذاتى (والذى يكتسب قوة خاصة بالطبع فى زمن التوسع الاستعمارى)، كان إعادة تعريف دور النساء: قارئات وكاتبات. فعلى مدى القرن الثامن عشر قويت أكثر فأكثر هوية الأدب كانشغال مؤنث

(57) Hazlitt, *Complete works*, XVIII: 305-06.

(58) Hegel, *Aesthetics*, pp. 191, 262, 1110.

وذى طابع أنثوى.[٥٩] فقد تزايد عدد النساء اللائى كتبن أدبًا ولأنه بحكم تعريفه [أدب النساء] كان يصدر بالإنجليزية وكان معروفًا أنه لا يتطلب أى نوع من التفكير شديد الاتساق، فقد أصبح عدد متزايد من النساء (والرجال العاديين) ممن لم تتح لهم فرصة التعليم العالى قُرَّاءً حقيقيين أو متخيلين لذلك الأدب. إن اقتحام المرأة (كما رآه البعض) للمجال الأدبى العام كان موضع جدل قبل ثورة ١٧٨٩، وأصبح كذلك بشكل متزايد بعد الثورة على الرغم من الدلائل على الطريقة غير الكريمة التى تعاملت بها الثورة مع النساء بعد انحسار موجة الحماس الديمقراطى الأولى.[٦٠] ولكن حكايات بيرك حول دهماء النساء العنيفات، بالإضافة إلى الرسائل المتحررة جنسيًّا للمسرحيات الألمانية التى انتشرت (مترجمة) فى التسعينيات من القرن الثامن عشر، كانت كافية لضمان تحول وضع المرأة إلى نقطة حوار أساسية فى فترة الثورة. أما الكتّاب المتعلمون من الرجال، والذين كان لهم مصلحة مهنية فى الحفاظ على الصورة المثقفة للأدب والقراء، فقد استطاعوا استخدام ذلك التأكيد الجديد على ضرورة التخصيص بطريقة تعلى من شأن الأدب بشكل عام (وبالتالى من شأن أنفسهم) وتحد فى نفس الوقت من مجال المرأة داخل هذا الأدب. ويشير فرانسيس جيفرى فى عرضه لأعمال فيليشيا هيمانز فى ١٨٢٩ إلى أن "عمل المرأة المناسب والطبيعى هو تنظيم الحياة الخاصة بكل عناصرها ومشاعرها وهمومها." ومن هنا ينمو لدى المرأة "وعى دقيق بعناصر الشخصية والسلوك"؛ أى المعرفة المثالية لكتابة الأدب. ولن يكون هذا بالطبع هو الأدب كله، ولا يظهر فى أعمال هيمانز نفسها "عبقرية لافتة أو عظيمة". ولكنها تفى بالغرض على الأرجح فى نطاق الطبقة الوسطى التى تتوجه لها الرواية الأسرية والشعر الغنائى. أما ترجمات هيمانز فقد لاقت استحسانًا بسبب تحويلها

---

(٥٩) انظر

Nancy Armstrong, *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

وغيرها.

(٦٠) انظر Staël, Influence of Literature, ii: 156–74.

النماذج المتطرفة و"المنفرة" للأدب الأجنبى إلى الإنجليزية؛ أى أنها قامت بمهمة التدجين الثقافى لصالح الثقافة الإنجليزية. وضعفها هنا هو نفسه مصدر قوتها؛ فقدرتها على استيعاب ما هو "لطيف ورقيق ومتناسق" ولا شىء غير ذلك، حال بينها وبين نقل أى شىء "عنيف ومفرط."(٦١)

تلك هى صورة الأدبية فى العصر الفيكتورى فى خطوطها العامة، وهى الصورة التى قاومتها بعناد كثيرات من كاتبات العصر الفيكتورى. وبعدما كانت النساء بسبب تحررهن على المستويين السياسى والشخصى، ذلك التحرر الذى كان متخيلاً بقدر ما كان واقعيًا، مدعاة لارتعاد الكثيرين خوفًا فى بداية زمن الثورة، أصبحت النساء الآن مصدر قوة بديلة عن التسامى الذكورى، ذلك الشكل "العنيف والمفرط" الذى بدا (ولنتذكر بايرون) النتيجة الطبيعية لروح الثورة. فإذا كانت النساء المنطلقات استدعين المشهد المتسامى كما كان الأمر بالنسبة لبيرك، فإن نساء مثل هيمانز قادرات على المساعدة فى إبعاد هذا المشهد عن الأجيال القادمة. ولأن هذا التحديد المبنى على النوع الاجتماعى كان متوافقًا تمامًا مع الوظيفة العامة للثقافة الأدبية فى المجتمع البرجوازى، فقد عمل على تأكيد الدور الأنثوى بالمعنى الاجتماعى لهذه الثقافة الأدبية فى علاقتها بالأعمال العلمية الناشئة والأعمال النفعية والمهنية. وهذا أيضا يمكن ربطه بأحداث الثورة الفرنسية، وإن كان لا يمكن اعتباره السبب الوحيد بأى معنى من المعانى.

كيف إذن نلخص أثر الثورة الفرنسية على النقد الأدبى الرومانسى؟ لقد رأينا استجابات متنوعة فى الثقافات الوطنية المختلفة وأيضا فى الثقافات الساعية لخلق وطنيتها. وبشكل عام أكدت الثورة على النماذج الإرشادية والقوالب الجاهزة التى كانت موجودة بالفعل بنفس القدر الذى عملت على هزها، وربما يمكن استثناء فرنسا من ذلك التعميم حيث تعامل الكثيرون مع الثورة كانقطاع جذرى مع الماضى. وبدعمها

---

(61) Jeffrey, *Contributions to the Edinburgh Review*, pp.473-4.

لفكرة أولئك الذين رأوا أن الأدب العظيم ليس فحسب أدب زمنه ولكنه أدب كل زمان، عملت الثورة على تحدى النقد الثقافى والتاريخى لعصر التنوير (وإن لم تتمكن من هزيمته) وهو النقد الذى سعى لفهم الأدب فى علاقته بالاتجاهات السياقية الأخرى. وقد زادت الثورة من العلاقة المتوترة بالفعل بين الثقافة الشعبية والثقافة النخبوية، وأبرزت مجددًا قدرة التعليم الأدبى على التأرجح كوسيط بين الثقافتين. والمؤكد أنها أثرت فى إبعاد الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسى عن أى حق فى تمثيل الثقافة الأوروبية أو العالمية. ومن الصعب القول إن الثورة الفرنسية خلقت نوعًا أدبيًا جديدًا بعينه، باستثناء الرواية اليعقوبية فى تسعينيات القرن الثامن عشر التى ما لبثت أن انتهت من الوجود. ولكنها عززت من الميل البريطانى لتشجيع التعامل الحر مع الأفكار والمشاعر وتركت فى الثقافة البريطانية شعورًا بمزيد من الاحتقار العميق "للنظرية" أكثر من ذى قبل. وأكدت أن النموذج الإرشادى الذى يقر به الأدب البريطانى فى مجمله هو النموذج المضاد للمدينة، النموذج الإقليمى والريفى (فقد كانت الثورة دائما تتمثل على أنها حدث باريسى). وعلى الأرجح عملت الثورة على تحديد وضع النساء فى الثقافة الأدبية التى تبجل فوق كل شىء قدسية المشاعر القلبية والأهمية الكبيرة لتماسك العلاقات الإنسانية. ولكل هذه الأسباب وغيرها يصعب القول إن عمل الثورة الفرنسية قد انتهى بالنسبة للنقد الأدبى حتى هذه اللحظة.

الفصل الرابع

الفلسفة الترانسندنتالية والنقد الرومانسى

بقلم: ديفيد سيمبسون

ترجمة: لميس النقاش

إن التحدى الذى لابد أن يواجهه أغلب دارسى الرومانسية فى لحظة ما من عملهم هو النظرية والفلسفة. ولكن تلك لم تكن الحال دائمًا. فإن كان من المؤكد أن الرومانسيين أنفسهم كان عليهم مواجهة هذا التحدى، وهو ما يبدو جليًّا فى حياة كولريدج وأعماله، فإن من جاء بعدهم من معلقين وجدوا طرقًا لتجنب تلك المواجهة. فنجد جون ستيوارت ميل John Stuart Mill يدافع فى سيرته الذاتية عن قراءة وردزورث كشاعر للعواطف وليس للأفكار، وعن قدرة تلك القراءة على مداواة القارئ نفسيًّا، ويواصل ماثيو أرنولد Matthew Arnold ذلك الاتجاه إذ يوصى بتجاهل كل محاولات وردزورث للتفكير المنهجى، والتركيز بدلاً من ذلك على علاقته الحميمة بالطبيعة[1] . لقد رأى كلاهما فى وردزورث شاعرًا عظيمًا وفيلسوفًا عديم القيمة، ومن هنا أصبح وردزورث إحدى حالات الفصل النوعى بين الشعر والفلسفة، ذلك الفصل الذى شغل كثيرًا من النقاد بدءًا من السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney وآخرين غيره لاحقًا. إن الفكرة العامة حول "الأدبى" كانت بالفعل على مدى الأربعمائة أو الخمسمائة عامًا الماضية تفترض ضمنًا أن الأدب ليس فلسفيًا، فالأدب يدلنا على نوع من الحقيقة ومن تجربة الخيال يختلف عن الأنواع المرتبطة بالتفكير المجرد

---

(١) انظر:
John Stuart Mill, *Autobiography*, John M. Robson (ed.), London: Penguin, 1989, pp. 120–2; Matthew Arnold, preface to *The poems of Wordsworth*, London: Macmillan, 1879.

والحجج المنطقية. ونفس تلك الفكرة العامة كانت تفترض أيضًا أن الأدب يختلف عن التاريخ؛ يختلف عن جمع وترتيب الحقائق والوثائق وعن السرديات الكبرى للتغير فى تاريخ العالم.

ولكن النقد لم يكن دائمًا على مثل هذا النقاء. ففى السبعينيات من القرن العشرين – وخصوصًا فى الولايات المتحدة – ارتبطت الرومانسية بوضوح بتطور نظرية الأدب وبأساسها الفلسفى. وبعد ذلك كانت المحاولات الطموح الأبرز فى مجال دراسات الحركة الرومانسية هى الدراسات التاريخية، أى محاولة وضع كبار الكتاب فى إطار حياة زمانهم وفكره، وتعويض النقص فى معرفتنا بذلك التراث الأدبى عن طريق استرجاع ومناقشة كتاب آخرين (بمن فى ذلك النساء) والذين تم تجاهلهم أو إقصاؤهم على أنهم لا يستحقون اهتمامًا. أما محاولة التمسك بنموذج للأدب لا هو فلسفى ولا هو تاريخى فقد تراجعت بين سندان أحد البديلين أو مطرقة الآخر، وأحيانًا تحت ضغطهما معًا.

وعلى الرغم من تحول الاتجاه للتاريخ مؤخرًا، فقد ارتبطت الرومانسية لفترة طويلة بالفلسفة واستغرقت فيها، وخصوصًا الفلسفة الألمانية، ولقد أثار هذا سخط بعض النقاد، بل وما زال يثير سخط البعض. فيعترض هيبوليت تين Hippolyte Taine المؤرخ الأدبى الفرنسى الكبير فى القرن التاسع عشر على أن "الروح الفلسفية.. أغرقت الأدب فى متاعب وصراعات مضنية" بسبب الانشغال الرومانسى "بعلم الجمال" و"النظرية" والانجراف فى الكتابة "على أساس منهج مسبق"[٢] وقد خلص بعض القراء فى ذلك الزمن وبعده إلى أن كولريدج فقد موهبته الشعرية بعد اهتمامه بالفلسفة، وأن القارئ يستطيع تذوق قصائد وردزورث أفضل إذ ما تجاهل مقدمته **لحكايات غنائية** التى أضافها فى ١٨٠٠، وأنه مما يحسب لكيتس حصافته التى

---

(٢) انظر:

H. A. Taine, *History Of English Literature*, H. Van Laun (tans.) 4 vols.. Philadelphia. PA: Altemus, 1908, 1: 442-3.

دعته إلى أن ينأى عن تقديم تصريحات نقدية منهجية تتجاوز الكلام المتداول والبسيط لرسائله.

وكانت مقاومة النقد الأدبى للحظة الفلسفة فى الرومانسية مقاومة كذلك بالتداعى للسياسة بل وللثورة. فقد آمن كثير من المعلقين البريطانيين فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر والعقد الأول من القرن التاسع عشر، آمنوا أو اختاروا الادعاء أن الفلسفة والنظرية كانتا السبب فى الثورة الفرنسية، ومن هنا كان تلوث الأدب بالفلسفة يبدو تهديدًا ليس فقط لاستقلال الخيال ولكن لسلامة العرش والكنيسة[٣]. فكان الإيمان بقدرة التفكير المنهجى والنظرية أو فائدتهما يعد سمة يعقوبية، وبالتالى يتحدد موقف القارئ أو المستمع بالترحيب أو الرفض طبقًا لموقفه السياسى. وكانت الشخصيات الأساسية فى هذا السياق فرنسية: منها العقلانيون مثل فولتير Voltarie، والماديون مثل هلفيتيوس Helvetius وميترى Mettrie وفى المقدمة قبل الجميع كان رجل العواطف الذى طالما كان تركيبه الشديد مربكًا؛ وأعنى جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau، والذى مثل تهديدًا (وخصوصًا بعد نشر الجزء الثانى من كتابه **الاعترافات**) على المستويين الجنسى والسياسى، تهديدًا شهوانيًا وعقلانيًّا. ولقد تم تصنيف المنظرين السياسيين البريطانيين من أمثال بين Paine وبريستلى Priestley وجودوين Godwin كجزء من هذا التراث الفرنسى وتم التعامل معهم على هذا الأساس، وكان ذلك على يد المدافعين عن المؤسسة[٤]. ومن كان يقرأ من

---

(٣) لمناقشة أكثر تفصيلا انظر:

David Simpson, *Romanticism, nationalism and the revolt against theory*, Chicago. IL and London: University of Chicago Press. 1993.

(٤) انظر على سبيل المثال لا الحصر

Margery Sabin, *English Romanticism and the French tradition*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1976; Seamus Deane, *The French Revolution and Enlightenment in England, 1789–1832*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1988: Marilyn Butler (ed.), *Burke, Paine, Godwin and the Revolution controversy*, Cambridge University Press, 1984.

الشعراء والروائيين أيًا من هذه الشخصيات أو يشير إليها، أو ينشغل بالفلسفة كان يعرّض نفسه للمعاملة ذاتها.

لقد كان التراث البريطانى شديد الانعزال يعانى من تعصب أعمى لدرجة أن بدت كل الفلسفات الأجنبية مثار تهديد له. وكان الكتاب الألمان مغمورين على وجه خاص؛ إذ نادرًا ما كان هناك من يعرف الألمانية تحدثًا أو قراءة، كما أن فرصة السفر والتبادل السهل للمعلومات كانت محدودة أثناء الحروب مع فرنسا والتى سادت تلك الفترة التى تسمى (فى بريطانيا) بالرومانسية. وبالإضافة إلى ذلك كانت الأفكار السائدة فى الفلسفة الألمانية فى أواخر القرن الثامن عشر بالغة الصعوبة والتقنية، بل إنها ما زالت كذلك بالفعل. فعند كانط كنا نجد الفلسفة الترانسندنتالية والتى ليست مثالية مكتملة التطور. بمعنى أنه فى حين كان يكتب فى مواجهة صريحة مع الماديين كان يعترض على التركيبات الكبرى التى تؤلف بين العقل والطبيعة، والذات والموضوع، وهو ما شغل بعضا ممن جاءوا بعده، نذكر أهمهم شيلينج وهيجل. ولهؤلاء الذين جاءوا بعده، والذين تأثروا بكانط ولكن انتقدوا محاولاته المتشككة والسلبية لتحجيم مجال الوصف الفلسفى الدقيق ليكون فقط تفكير العقل فى العمليات العقلية، نخص هؤلاء بمصطلح الترانسندنتالية المثالية. إن هذا التمييز يصعب الوصول له حتى فى وقتنا الحالى، على الرغم من امتلاكنا ميزتى النظر إلى الخلف والترجمات المتخصصة. أما بالنسبة لمعظم الرومانسيين فيكاد لا يكون لذلك التمييز وجود. لقد كان فهم المترجمين والمعلقين الإنجليز الأوائل لأعمال كانط، كنموذج أساسى، فهما محدودًا إلى حد التشويه الكامل للأصل(٥). وحتى مدام دى ستايل Madame de Stael ذات النظرة العالمية والتى ترجم كتابها المهم **حول ألمانيا** إلى الإنجليزية فى ١٨١٣ وكان

---

(٥) لتفصيل ذلك انظر

René Wellek, *Immanuel Kant in England, 1793–1838*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1931.

نصًا أساسيًا فى تقديم الجيل الثانى من الرومانسيين للفكر الألمانى، كان تقديمها لخصائص فلسفة كانط مختصرًا ومبهما؛ "لقد أراد كانط أن يعيد تأسيس الحقائق البدائية والنشاط العفوى للروح، والضمير فى القيم الأخلاقية، والمثال فى الفنون".[٦] وكان يهم ستايل أن تدرج كانط فى نموذج الروح القوطية الذى كان استحضاره فى ذلك الوقت فى سياق بديل فكر ينتمى لشمال أوربا المحافظ بشكل عام، عوضا عن إمبراطورية النور والعقل الفرنسية المتوسطية[٧]. ومن هنا تجد ستايل فى كانط عقلية توكيدية لا عقلية نقدية، والتزامًا شافيًا بفكرة "إننا يجب أن تكون لدينا فلسفة للإيمان وللحماس، فلسفة تؤكد عن طريق العقل ما تكشفه لنا المشاعر". (ص٩٤) أما الحجج بالغة التعقيد الواردة فى **نقد الحكم**، الثالث فى مجموعة النقد العظيمة لكانط، والوحيد الذى يهتم أساسًا بعلم الجمال، فإن نقلها قد اختزلها فيما يشبه المحاكاة الهزلية لكانط. فحين يكتب كانط عن افتراض إجماع لأحكام الذوق، تبدى ستايل إعجابها بتقديمه الجمال "كصورة موجودة دائمًا فى كل روح" (ص ٨٩)، وصفة تستدعى "مشاعر إلهية فى أصلها" (ص٩١) تصبح الفلسفة هنا كأنها أداة للتعالى فهى "تلهمنا بضرورة الارتقاء بالأفكار والمشاعر غير المحدودة " (ص ١٣٦).

ونجدنا هنا أمام إحدى الحالات التى يمكن أن يؤدى فيها عدم إمكانية فهم كانط إلى تقديمه وكأنه داعية للتجربة التى لا يمكن التعبير عنها. لقد تعرض كانط لنفس مصير غيره من كبار المفكرين- ماركس وفرويد وهيجل أمثلة بارزة لذلك – إذ اعتبر مسئولاً عن كافة أشكال التأثيرات فى روح عصره ودائما ما يتم

---

(٦) انظر:

Baroness de Staël, *Germany*, 3 vols., London: John Murray, 1813, III: 73.

(٧) انظر:

Marilyn Butler, *Romantics, rebels and reactionaries: English literature and its background, 1760–1830*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1982, pp. 129–37.

استحضاره بهذا المعنى ولكن قلما يقرؤه أحد بعناية. فما الملامح الأساسية لمقولات **نقد الحكم**؟ وما ميراث تلك المقولات لدى الرومانسيين وما تلاهم من فلسفة علم الجمال؟ ما إسهام كانط ومن جاءوا بعده فى تكوين نقد أدبى تحديدًا؟ هذه هى الأسئلة التى سأحاول تناولها فيما يأتى من هذا المقال.

لن يجد دارس الأدب فى قراءته الأولى **لنقد الحكم** شيئًا مألوفا، فهو كتاب لا يكاد يشير إلى أعمال فنية ويتجاهل الأدب تجاهلاً تاما. وقد كان ذلك نتيجة إصرار كانط على تجنب التوزع فى التفاصيل التجريبية بمعنى الكلام حول هذا الكتاب وتلك اللوحة وذلك التمثال وهكذا؛ إذ اعتبر ذلك عائقا فى وجه صياغة فلسفة منهجية لعلم الجمال. وفى محاولته لخلق علم جمال فلسفى كان كانط يعمل كذلك ضد التراث البريطانى السائد فى القرن الثامن عشر، والذى أخذ منه فيما عدا ذلك الكثير. فاللورد كامس Lord Kames على سبيل المثال والذى كان كتابه **مبادئ النقد** الصادر فى ١٧٦٢ أحد الأعمال المنتشرة فى القرن الثامن عشر فى علم الجمال، يعد قارئه "بنوع من النقد البشوش والبهيج" وليس "البحث المعتاد المضنى" ذلك الذى سيسعى له كانط لاحقا[٨]. وأعلن كامس أنه شخصيًّا "شديد الحساسية لما يشعر به الناس عامة من نفور من التأمل المجرد" (الجزء الأول ص ٢٦) أما هيو بلير Hugh Blair الذى أصبح كتابه **محاضرات فى البلاغة والأدب** (١٧٨٣) يدرّس فى الجامعات فى القرن التاسع عشر، فقد كان يرى أن النقد "فن إنسانى متحرر" يتطلب قدرًا أقل من "الصرامة" التى يتطلبها المنطق والأخلاق[٩]. وهو يتحدث صراحة عن قيمة الذوق الحسن فى ملء

---

(٨) انظر:

Henry Home, Lord Kames, *Elements of criticism*, 6th edn, 2 vols., Edinburgh, 1785, I: 13.

(٩) انظر:

Hugh Blair, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1783, rpt Philadelphia, PA: Troutman & Hayes, 1853, p. 13.

ساعات الفراغ " للعاملين فى مجالات جادة" بما هو مثمر، فهؤلاء "لا يستطيعون أن يستمروا على نفس المنوال من جدية الفكر دائما، "فتكون متعة الذوق إنعاشًا للعقل بعد الجهد الذهنى والدراسة المجردة المضنية" (ص١٤). وقد عبر أديسون Addison عن نفس الفكرة فى مجلة سبكتيتور *The Spectator* لقد تشكل علم الجمال البريطانى فى القرن التاسع عشر، مع بعض الاستثناءات، ومنها هتشنسون Hutcheson، فى سياق ثقافة التهذيب لا التحليل الفلسفى.

وقد أخذ كانط عن سابقيه البريطانيين كثيرًا من المادة الواردة فى **نقد الحكم**. فقد كان كامس كذلك مهتمًا (وإن كان بقدر أقل منهجية من كانط) بالجمال كصفة ذاتية تبدو موضوعية، وكمقولة تأسست بعيدًا عن الميول والرغبات الشخصية، وكمبدأ للتواصل له ما يوازيه فى التجربة الأخلاقية. ولكن المؤكد أن كانط لم يكن مهتمًا بالتحكيم بين الذوق الجيد والردىء، فقد كان اهتمامه منصبًا على الملكة العقلية التى تجعل أحكام الذوق ممكنة. فقد كان الحكم الجمالى بالنسبة له يعد قادرًا على ملء المساحة ما بين تصورات الفهم verstnd التى تحكم نظرية المعرفة، والتى كانت موضوع كتابه **نقد العقل الخالص** vernunft، وما بين أحكام العقل المتضمنة فى الأحكام الأخلاقية والتى تناولها بالتحليل فى **نقد العقل العملى**. فالأحكام الأخلاقية (فى تعريفها الدقيق) ليس لها أى مرجعية فى العالم الواقعى، ولا تعتمد على قدرتها على التواصل. ورغم اعتمادها على تصورات العقل الخالص فإن الأحكام الأخلاقية نهائية فى حد ذاتها ولا تحتاج إلى تأكيد خارج عنها. فأنا – طبقًا لكانط – لا أقوم بالصواب لأننى أتوقع أن يفهمه الآخرون أو يمتدحون سلوكى. أما الوظائف المعرفية فهى توجهنا ناحية العالم، رغم أنها تتطلب بحثًا ميتافيزيقيا فى المقولات القبلية للعقل للوصول إلى ما يدعم مشروعيتها. وفى نقد الحكم يتناول كانط بالدراسة الأرضية التى تقع بين الاثنين. وما أثار اهتمامه فى أحكام الذوق، على سبيل المثال رأينا فى شىء ما أنه جميل، هو أننا نتعامل مع هذه الأحكام التى نطلقها وكأنها تستند إلى مرجعية

مثلها مثل وظائف الأحكام العقلية أو الأخلاقية؛ بمعنى أننى على يقين أن هذا الشىء جميل بقدر ما أنا على يقين أن هذه طاولة. ولكن فى حين أن أغلب البشر الطبيعيين لا يختلفون طويلاً على ما إذا كانت هذه طاولة أم لا، فنادرًا ما نجد إجماعًا حول ما هو جميل. ولكن هذا لا يمنع أن أفترض أن يتفق معى فيما أقوله كل إنسان عاقل أو أنه يجب أن يفعل ذلك. فحكم الذوق حكم ذاتى، ولكنه يقدم نفسه على أنه موضوعى. فحين أسمى شيئًا ما جميلاً فإننى أتوقع أن يتفق معى الجميع رغم أننى لا أستطيع أن أدعو لهذا الاتفاق على أساس مرجعية تصورات الفهم.

إن هذه المعضلة دليل مهم بالنسبة لكانط على أن حكم الذوق يتعلق بالجانب الترنسندنتالى للعقل البشرى، ذلك الجانب الذى يتجلى لنا عن طريق عالم الأشياء الخارجية ولكنه هو نفسه ليس جزءًا من ذلك العالم. وهذا هو ما يريد أن يصل إليه، وهو ما يفسر قراره عدم تشويش عمله بإشارات مستمرة إلى هذا العمل الفنى أو ذاك ونوعية تلقيه. فما يهمه ليس الأعمال الفنية أو الأدبية، بقدر ما تدل عليه استجابتنا لتلك الأعمال بالنسبة للذاتية (الترانسندنتالية). وبالفعل فإن تناول الحكم الجمالى يحتل نصف كتاب **نقد الحكم** فقط. الجزء الأول من النصف الأول من الكتاب، وهو بعنوان "تحليل الجمال"، يصور الجمال على أن أساسه التنزه عن الغرض، ويعتمد على شكل العمل لا مضمونه، وبالتالى يميل إلى افتراض وجود إجماع عليه. ففى نهاية المطاف إذا ما نظرنا إلى الاختلافات التى تفصلنا بعضنا عن بعض (ما يحبه كل منا وما يكرهه ومنظور كل لاهتماماته والحاجة أو الرغبة إلى الإشباع التجريبى) فإن ما يبقى من المفترض أن يكون مشتركًا بين كل الملاحظين. وأكثر الفنون ملاءمة لإثارة هذه الاستجابة هى الفنون البصرية لا الأدبية. فالتماثيل والأشكال واللوحات كلها تتوجه مباشرة للحدس الشكلى وإلى التمييز والفصل ما بين هوية الأشياء الشكلية وبين هويتها التجريبية، ذلك الفصل الذى يشكل أهمية كبيرة فى تعريف كانط للحكم الجمالى. وفى "تحليل الجليل" وهو الفصل الأخير من الجزء الأول لـ **نقد الحكم**، ينتقل كانط من مناقشة الحدود إلى اللاحدود. إن تجربة الجليل تشترك مع مبادئ العقل أكثر مما تشترك مع تلك الخاصة بالفهم والتى تحدد الحكم حول الجمال.

وبالتالى فإننا نطلق على شىء ما "جميل" رغم أننا نفهم فى النهاية أن الجمال ليس تجريبيًا، فى حين أننا لا نميل إلى أن نصف شيئًا ما بالجلال (بل نصف مشاعرنا نحوه) لأننا نكون بصدد شىء يتميز بالحركة واللاحدود. ولهذا السبب فالجليل يشترك مع الأخلاق أكثر مما يشترك مع الحكم التجريبى، ويسهل الاقتناع بوضعه الذاتى الخالص.

إن الحجج التى يطرحها كانط لتوفيق الجمال والأخلاق تأتى عن طريق الجليل والجميل، وهى حجج صعبة وغير نهائية وتتوزع على مدى الجزء الأول من **نقد الحكم**. الجمال "رمز" للأخلاق بمعنى أن الجمال يشابه الأخلاق الحسنة من حيث المشاعر التى يثيرها فينا، رغم أن الإدراك (الحدسى) للجمال لا يندرج تحت مفاهيم الأخلاق، ولا تحت أى مفهوم آخر. وهذه العلاقة الرمزية هى مصدر المتعة التى نجدها فى الجمال. مثلما يحدث مع الخبرة الأخلاقية فإن الجمال "يمنحنا متعة وافتراضًا بأن الجميع سيتفق على ذلك، وهو ما يمنح العقل شعورًا بالارتقاء والتسامى يفوق مجرد المتعة الحسية التى تمنحها الحواس"(١٠) وجمال الطبيعة يتفوق من هذه الناحية على الجمال الفنى؛ إذ إن الأخير أكثر بعدًا عن الأخلاق بحكم أنه شىء مصنوع وبالتالى له غرض (المحاكاة أو الإمتاع) يتدخل الوعى به مع حكمنا المباشر. (٤٢) أما جمال الطبيعة فهو أقرب للجليل والذى يكشف عن نفسه أيضًا من خلال الظواهر الطبيعية. ولا علاقة له بالغايات؛ إذ إنه لا غرض له. ومع الجليل تحديدًا لا نتحرك من الجمال إلى الأخلاق ولكن بالعكس. ويقول كانط إنه بدون تربية أخلاقية سيبدو الجليل وكأنه محض شىء مرعب (ص ١١٥) ويعيد كانط فى الفقرة الأخيرة من الجزء الأول **لنقد الحكم** مسألة أولوية الأخلاق باعتبارها "التمهيد الحقيقى

---

(١٠) انظر:
The critique of judgement, James Creed Meredith (trans.), 1928; rpt Oxford: Clarendon Press, 1980, i: 224.

لإرساء قواعد الذوق". (ص٢٢٥) الأخلاق تسبق الجمال فى ثقافة الإنسان وليس العكس. ولكن هذا لم يمنع كثيرين ممن جاءوا بعد كانط من الرجوع إليه فى كل ما ساقوه حول القدرة الأخلاقية الأساسية للجليل وللجميل بما فى ذلك الجمال الفنى.

ولعل مما يثير الدهشة أن ندرك أن كانط لم يكن مهتمًا بالمرة بقدرة الفن أو اللغة على الوصول إلى الجليل. لقد كان ذلك الاهتمام الميراث الذى أكد عليه التراث البريطانى كما هو واضح فى كتابات بيرك Burke وكامس Kames وبلير Blair وغيرها. فقد تبعوا لونجينس Longinus فى تناولهم للجليل الذى كان أساسا تناولاً بلاغيا ومخصصا لتقديم فقرات مختارة من هوميروس وفرجيل وشكسبير وميلتون وأضرابهم من الأدباء.[١١] أما كانط فيلجأ فى الصيغتين اللتين يحددهما للجليل، وهما الرياضى والدينامى، إلى الطبيعية ويأخذ منها الأمثلة على ما يحفز العقل على الوعى بجلال العقل نفسه. أما الجزء الثانى من **نقد الحكم** فهو "نقد الحكم الغائى"، وهو يتناول أفكارنا حول الغائية فى علاقتها بالإجراءات المدركة للعالم الفيزيقى. ولا يوجد بهذا الجزء أى حديث عن الفن. وإن كانت ملاحظات كانط حول اندراج الأجزاء تحت الكل مثل اندراج الوسائل تحت الغايات، والأسباب تحت النتائج، قد أمدت نقادًا (مثل كولريدج) وفلاسفة (مثل شيلنيج) جاءوا بعد كانط، أمدتهم بنماذج إرشادية لوصف مثال للعمل الفنى مستقى من مؤشرات الشكل العضوى. إن اعتبار كانط الممثل الأول للحظة الفلسفة فى الحركة الرومانسية يجعلنا نخلص إلى أن النقد أخذ من الفلسفة أكثر مما كانت الفلسفة على استعداد للتخلى عنه. وأحد التصورات عن كانط تحدد مهمته فى وضع الحدود الصارمة والتأكيد على أن القول يقتصر على مجال التجربة التى ينطبق عليها بدقة. وطبقًا لذلك التصور فإنه علينا أن نخلص إلى

---

(١١) يجد القارئ مقدمة جيدة ومختارات لأهم المعالجات البريطانية للجليل فى:
Andrew Ashfield and Peter de Bolla (eds.). *The sublime a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Cambridge University Press. 1996.
يؤكد المحرران فى مقدمتهما على استمرارية بلاغية الجليل فى التراث البريطانى.

أن من جاءوا بعد كانط ومن تناولوا أعماله بالتفسير قد أساءوا فهمه؛ إذ انطلقوا فى اتجاه تدمير كل الحدود التى أضنى نفسه فى وضعها. ولا يقتصر هذا التوجه على نقاد الأدب، فبعض ممن نطلق عليهم فلاسفة قاموا بنفس الشىء. ولكن هناك تصورًا آخر عن كانط، وهو التصور السائد فى المراجعات الحديثة، والذى يرى أن اتساق حججه مجرد تجريب أصلاً بل وأحيانا ما تناقض حججه نفسها تمامًا. وهذا التصور عن كانط يجعل كل شىء مسموحًا، فالمسفرين لم يكونوا أقل أمانة والتزاما للأستاذ مما كان هو نفسه لنفسه. فيرى بعض المعلقين أن المنهج الكانطى منهج منفتح فى جوهره حتى فى محاولاته لخلق منهج مغلق، فى حين يرجع البعض تلك الثغرات إلى الظروف التاريخية لإنتاج كانط العقلى فى علاقته بغيره من الفلاسفة (هيردر Herder وأنصار سبينوزا Spinozists وهيوم Hume وهتشيسون Hutcheson) وكذلك الضغوط العامة للتنظير لمساحة من الحرية فى إطار ثقافة التقييد[١٢]. فمن الواضح أن محاولة كانط للتعبير عن الذاتية (الترانسندنتالية) كانت إذن استجابة لعالم أصبح فيه الحكم على أساس الخبرة العملية والتفسير التاريخى لهما أهميتهما المتزايدة. وبذلك لمست محاولته

---

(١٢) تشمل الأمثلة على وجهة النظر الأولى المراجع التالية:

Jean-Francois Lyotard, *Lessons on the analytic of the sublime*, Elizabeth Rottenberg (trans), Stanford University Press, 1994.

وكذلك

Paul de Man, *Aesthetic ideology*, Andrzej Warminski (ed.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.

وتشمل الدراسات التاريخية المهمة المراجع التالية:

John H. Zammito, *The genesis of Kant's "Critique of judgment"*, Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1992.

وكذلك

Howard Caygill, *Art of judgment*, Oxford: Blackwell, 1989.

ويقدم زاميتو Zammito عرضا وافيًا لمحاولات كانط الحد من مد حركة العاصفة والدفع.

انظر أيضا:

Frederick C. Beiser, *The fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1987, pp. 153-8.

وفيه يرى الاهتمام بالغائية فى نقد الحكم استجابة مباشرة (ومتأخرة) لهيردر وفورستر.

عصبًا حساسا فى ثقافة الطبقة الوسطى النامية فيما يتعلق بالأدب والفنون الجميلة. فقد عملت هذه الثقافة جاهدة لتصور الإبداعات العظيمة للمخيلة البشرية وكأنها بشكل ما خارج سيطرة الزمن والتغير والتاريخ وبالتالى خارج كل أشكال النزاعات والإحباطات التى تطبع الحياة العادية فى عالم الحياة اليومية. فى "مقال فى النقد" يقول بوب Pope عن هوميروس إنه صاحب الطبيعة الصامدة والحقيقة العامة التى تكتسب قيمة إضافية مع مرور الزمن، على عكس كثير من أعمال البشر (ومنهم شعراء آخرون) والتى تخضع بالضرورة للتحلل والتغير. وكان صموئيل جونسون يعتقد أن شكسبير ربما تكون له نفس المكانة إذا ما أخذنا المسافة الكافية منه لنستطيع تجاهل ما فى مسرحياته من مراوغة وكلام طنان. لقد بدت الذاتية (الترانسندنتالية)، أيًا ما كان معناها كنموذج فلسفى، بدت بالنسبة لكثيرين أنسب ما يكون للفن وللفنانين. الزمان والمكان هما أداتان لتلك الذاتية وليسا سيديها. وهذا أحد عناصر الرسالة التى جعل كيتس "جرته اليونانية" تتحدث بها إلينا بحصانتها ضد الفقد عبر الأجيال.

ولكن العبارة ذات الصيت التى يفرضها كيتس على التجربة فى نهاية قصيدته الشهيرة "الجمال هو الحق والحق هو الجمال" كانت دائمًا محل خلاف، ليس بسبب النسخ المختلفة التى اختلفت فى وضع علامات الترقيم وبالتالى فى معنى الجملة، أو لنقل ليس بسببها فحسب؛ إذ إن ما فى هذه الكلمات من نقد أدبى مصاغ شعريًا كان ومازال محل جدل لا ينتهى. إن الربط التقليدى بين الحق والجمال أعاد صياغته (بشكل مختلف) كل من بوالو Booileau وشافتسبرى Shaftesbury وكان محل تساؤل عند كانط[١٣] الذى أصبحت هذه الكلمات بالنسبة له لا تمثل أشياء فى العالم ولكن صفات للذاتية (الترانسندنتالية). إن ذلك الجزء من حجج كانط الذى يمكن قراءته كإسهام فى الشكلية النقدية (انظر على سبيل المثال ١٤-١٧ من

---

(١٣) انظر:
Ernst Cassirer, *The philosophy of the Enlightenment*, Fritz C. A. Koelln & James P. Pettegrove (trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1951, pp. 286-7, 313-14.

نقد الحكم) لا ينسب الجمال إلى الحق، إنما إمكانية توصيل حكم الذوق هى ما يهمه (٨-٩) وبهذه الطريقة يكاد يزيح تمامًا بلاغة الذات والموضوع إلى المجال الذاتي. وهو ما جعل كثيرًا من قراء كانط غير راضين عن هذا التحديد لفائدة المقولات الخاصة بالعالم الموضوعى، وما يتضمنه ذلك من فرض وضع منعزل لعقل الإنسان وقلبه.

كان أهم هؤلاء شيلر، والذى تميزت استجابته لكانط فى ذات الوقت بالانتهازية الفلسفية وبالتأثير البالغ على العديد من النقاد اللاحقين بمن فى ذلك أمثال ماثيو أرنولد Matthew Arnold وهربرت ماركوز Herbert Marcuse[١٤]. ويقوم شيلر فى كتاباته النقدية بإعادة صياغة ما أخذه عن كانط فى سياق بلاغة مثالية وذات نزعة تاريخية فى ذات الوقت، وبذلك تشكل نموذجًا لمحاولات تطبيق الحجج الواردة فى **نقد الحكم** على ظواهر أدبية أو ثقافية نوعية فى المكان والزمان. وفى عدد من مقالاته النقدية يعبر شيلر عن قلقه بخصوص التنافر بين الجانب العقلى والجانب الحدسى كما يصفهما كانط. وهو قلق يميز غيره من قراء كانط (ويشمل ذلك كولريدج) قلق حول ما تطرحه الفلسفة النقدية من انقسام للطبيعة الإنسانية بدلاً من توحيدها؛ حيث لا يتخذ العقل وضعه المناسب إلا على حساب الحواس وخبرة الحياة العملية. وفى كتابات مثل "الفائدة الأخلاقية للسلوك الجمالى" و"حول التناسق والسمو" يقدم شيلر الأرضية المشتركة بين الفطرة الأخلاقية والحسية، فيطرح فى المقال الأول قدرة الذوق على تعويض الفضيلة الأخلاقية أو الإعداد لها حين يستحيل الوصول إليها بطرق أخرى، وفى المقال الثانى يطرح قدرة الجمال على التوحيد والتوفيق بين الحس والعقل، وأن

---

(١٤) انظر:
Dieter Heinrich, "Beauty and freedom: Schiller's struggle with Kant's aesthetics", in *Essays in Kant's aesthetic*, Ted Cohen and Paul Guyer (eds.), pp. 237-57.

الإنسان صاحب الأخلاق الحقة يستطيع أن يثق فى ميوله الحسية واستجاباته العفوية باعتباره صاحب "نفس جميلة" (Schöne Seele).

وفى حين كان شيلر مخلصًا إلى حد بعيد لكانط فى كتاباته حول الجليل، فإن مقولاته النقدية المطولة تختلف إلى حد كبير عن **نقد الحكم**؛ إذ تأتى فى سياق ذى طابع تاريخى صريح(١٥) فى **حول الشعر الساذج والعاطفى** يحلل شيلر ثقافة التحديث وأدبه ويراها ثقافة مدفوعة قسرًا نحو الوعى بالذات فى تأملها لإنتاجها وإجراءاتها، أى مدفوعة إلى حوار بين العقل ونفسه. وحدهم اليونانيون استطاعوا الدمج الكامل بين الأشياء والمشاعر، بين الذات والآخر، وبين الواقعى والمثالى. إن الصورة التخطيطية التاريخية، السابقة على تلك التى قدمها شيلينج وهيجل والتالية على تلك التى قدمها هيردر (أحد أهم منافسى كانط) شكلت بالضرورة عامل ضغط فى مواجهة ذلك النموذج المعيارى للذات الإنسانية فى المثالية الترانسندنتالية. ولقد أدرك كانط ذلك وهو ما يفسر مجهوده الدؤوب فى وصف ما يبقى من الذاتية بعد استبعاد كل المحددات العارضة. ولكن شيلر أراد، تحديدًا، الاهتمام بما هو عارض. وبحثه الأساسى **حول الثقافة الجمالية للإنسان** والذى نشر لأول مرة فى ١٧٩٥ يعود مجددًا إلى اليونانيين باعتبارهم تجسيدًا لكل دروب الانسجام التى فقدناها، ويضع الجدل حول علم الجمال بالكامل فى سياق الجدل حول تقسيم العمل الذى شغل مفكرى الاقتصاد السياسى للقرن الثامن عشر (سميث Smith وفرجسون Ferguson وكامس Kames وغيرهم) وهو ليس مجرد جدل ذى طابع تاريخى فى سياقه التاريخى، ولكنه أيضًا تهديد بتفسير الاستجابة الجمالية والذوق الجميل باعتبارهما ملكًا مقصورا على مجموعة بعينها فى المجتمع تمثل

---

(١٥) بعض (وليس كل) كتابات شيلر حول علم الجمال مترجمة إلى الإنجليزية فى:
Friedrich Schiller: essays. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom (eds.), New York: Continuum, 1995.

القادرين على امتلاك الثروة والوقت الضروريين لجعل الإنسان قادرًا على أن يكون نزيها عن كل غرض، وهو ما يتناقض مع كونهما المساحة المشتركة فى العمق بين الإنسانية جميعها، تلك التى تؤهل، كما نذكر، للولوج إلى نطاق المثالية الذاتية الترانسندنتالية. ورغم أن كانط يعترف كجميع الناس تقريبًا (**نقد الحكم**، ص ١٦٠) أن الذوق الجيد لن يكون أبدًا شائعًا بين جميع البشر فعليًا وواقعيًا، لكنه معنى بالتقليل من التمايز الشائع وطرح افتراض الإجماع العام الذى نقوم به حين نقدم حكمًا على أساس الذوق.

وصحيح أن شيلر فى كتابه **الثقافة الجمالية** يستخدم عددًا من الحجج التى استقاها أو طورها من كانط، إلا أنه يقدم نموذجًا أكثر تطورًا على المستوى النفسى لدافع اللعب الذى يعتبره جوهر التجربة الجمالية التى لا يمكن لها أن تكون فى شكل خالص (حيث يستحيل التحرر التام من كل المحددات أيا كانت)، ولكن يمكننا فهم التجربة الجمالية وتعزيزها بأقصى الأشكال المتاحة من خلال علاقتنا بالأعمال الفنية الأصيلة. لقد أفسح كانط مكانا للعب الحر للعقل فى المجال الجمالى، وكذلك لدور Geist (العقل والروح) و"العبقرية" فى الأجزاء ٤٩ و ٥٤ من **النقد**، ولكنه كان متحفظًا إلى حد ما فى بلاغته وتأكيداته حتى لا يرى على أنه يوافق على عبادة المشاعر عند حركة "العاصفة والاندفاع" والتى كانت تؤمن بالتلقائية التامة وبعدم جدوى كل أشكال "التقييد" ص (١٦٤)[١٦]. أما شيلر فهو يولى هذا الجانب اهتماما أكثر من كانط ويضيف تحليلاً مطولا "للدوافع" (Triebe) التى تحكم السلوك الإنسانى. ونجد عنده دينامية السيكلوجية متناغمة مع التأكيد على الزمان التاريخى الذى ميز هيردر وفكرة القوة أو الطاقة(Kraft) لدى فخته، والعقل –

(١٦) على الرغم من التقييد يرى Zammito فى كتابه Genesis ص ٣٠٥ أن "القدرة الميتافيزيقية لمفهوم الروح Geist المثالى كانت كامنة بالفعل فى التأملات المكبوتة لإيمانويل كانط،" خصوصًا فى الكتاب الثالث من سلسلة **النقد**.

الروح Geist لدى هيجل والإرادة Wille لدى شوبنهور، وكلها تهز المطامح اللازمنية لفلسفة كانط النقدية. وقد تبع النقاد اللاحقون والذين التقطوا مجاز "اللعب الحر للعقل" (مثل أرنولد Arnold وليفيز Leavis) تبعوا شيلر بالأساس وإن كان كانط يلوح غائمًا فى الخلفية خافت الصوت Sotto voce.

ولا يهم شيلر بالمرة تركيز كانط على الحكم عامة (وما الحكم الجمالى إلا أحد أشكاله) وعلى قدرة الحكم على الوصول للآخرين ودوره المحورى. فعلى العكس من كانط يهتم شيلر اهتمامًا بالغًا بوجود الشخصية الجمالية فى الحياة العملية (وليس نظريًا)، تلك الشخصية التى يجسدها بوضوح فى أبطال وبطلات المآسى التى كتبها شعرًا مرسلاً. وهنا يطرح بحيوية تفوق كانط كثيرًا ما يراه حدودًا على إمكانية اتصاف الشخصية الجمالية بالكلية المتجاوزة للزمان والمكان. (وهو مرة ثانية غير معنى بالتفرقة الدقيقة التى يشرحها كانط لتوضيح أن ما يعنيه هو افتراض الكلية لا الكلية فى حد ذاتها) فيرى أولاً أن التجربة الجمالية هى أساسًا ودائمًا هبة من الطبيعة؛ أى أن بعض الناس لا يتمتعون بها إطلاقًا. (الخطابات ٢٢ و٢٦) إن الناس جميعًا خلقوا بالقدرة على الإحساس بجمال المظهر الخارجى لذاته فجميعهم يملك أعينًا وآذانًا وحواسًا غير لمسية (وهو ما يمكن أن يكون شيلر قد أخذه عن نفاذ بصيرة كامس فى ذلك الموضوع). ولكن الشروط التاريخية والثقافية الأمثل وحدها (كما حدث فى اليونان) يمكن أن تجعل مثل هذه الإمكانية متحققة للجميع فيما عدا أقلية ضئيلة.

وينطوى حس شيلر التاريخى على اعتراف بأن اهتمامه بالتجربة الجمالية هو رد فعل صريح على فشل خطط الدولة العقلانية (الثورة الفرنسية) على تحسين وضع الإنسان بقدر حقيقى وجاد. والمفارقة هنا تكمن فى اعتبار أن كمال التجربة الجمالية يقاس بالدرجة التى تبعد فيها عن السياسية ولا تكون جزءًا من التربية النظامية التى ترعاها الدولة. أو يمكننا القول إن الرسالة الموجهة لمثل تلك الأساليب التعليمية هى

ضرورة تشجيع مساحة معينة يمكن للتجربة الجمالية فيها أن تقوم بعملها من دون أن تنطبق عليها المعايير العامة للمساءلة والإنتاجية. وبمعنى آخر فالتجربة الجمالية تصبح مفيدة؛ إذ تبعد بقدر الإمكان عن التعرض للمطالب النفعية (١٧).

ربما تكون الفائدة الكبرى للتجربة الجمالية هى الحفاظ على صورة الاكتمال أو تجربة للاكتمال فى عصر الانقسامات: انقسامات داخل النفس وكذلك تقسيم للعمل الذى تتشبه به النفس فى هويتها المعاصرة، كما يرى شيلر فى رسالة ٦. وهذه الوظيفة التعويضية الضمنية آثر كانط عدم مناقشتها؛ إذ إنها تهدد وضع التجربة الجمالية فى علاقة مع القوى التاريخية الأكبر وهو ما يهدد وضعها البادئ فى التكون كعنصر خارج الزمان والمكان. كما أنها يمكن أن تكون نذيرًا بوضع التجربة الجمالية نفسها فى سياق تاريخى، وهو ما لم يكن اليونانيون، كما يشير شيلر ضمنًا، بحاجة إليه، أما نحن فيمكننا إبقاؤها على قيد الحياة كمفهوم وحسب يتحقق عن طريق بعث نقدى واع بذاته. إن هذا البعد التعويضى لتثقيف الذوق كان واضحًا بجلاء لدى أديسون وستيل (مجلة سبكتيتور) ولكنه كان معاديًا بوضوح لصياغة علم جمال فلسفى خالص. ويسهل اليوم أن نرى كيف أن جزءًا كبيرًا من الجدل حول عظمة تشوسر وشكسبير وسبنسر وميلتون المستمرة من عدمها كان مرتبطا بمسألة الثقافة القومية وبانفتاح المساحة المتاحة لحق إبداء الرأى الأدبى والنقدى والتى كانت أوسع من تلك المتاحة على أساس الثروة والملكية وحقوق التصويت. فالمشاركة فى النقاش حول القيمة الأدبية كانت متاحة

---

(١٧) يمكن أن نجد بعضًا من أفكار كانط حول أساليب التعليم فى نقد الحكم ٦٠. ولأن كانط كان مهتمًا بالتواصل فهو أقل تفردًا من شيلر فى مفهومه لفائدة تثقيف الذوق. انظر أيضًا كتابات شيلر عن المسرح وخاصة

'Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet' (1784).

وكذلك مقدمة كتاب:

Die Braut von Messina.

وعنوانها

'Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie' (1803).

لكثير من الرجال ولكل النساء الذين لم يكن لهم قول فى انتخاب من يمثلهم، ومن هنا فإن التأكيد على أهمية الإحساس بالمظهر الخارجى والتنزه عن الغرض واعتبارهما عناصر كافية للمشاركة فى هذا النقاش، كانت ولا شك مسألة تنظيم وضبط فى زمن كانت فيه المصالح بأنواعها والممتلكات العينية مقصورة على قلة محدودة.

ومن هنا يمكن القول إن التجربة الجمالية تؤدى وظيفة مراوغة، فهى من ناحية تؤدى وظيفة تعويضية تسمح لمن لا يملك فى الحياة الواقعية أن يمتلك شيئًا ما فى شكل الاستجابة للفنون الجميلة، ومن الناحية الأخرى تطرح نموذجا ديمقراطيا وعاما للذوق لا يكون للثروة أو الوضع الاجتماعى فيه أية أهمية.[١٨] ولقد أكد علم الجمال الفلسفى - صراحة أو ضمنا - على الوظيفة الثانية وإن حمل شيئًا من الأولى. ومن ثم فالتجربة الجمالية ليس لها "سياسات" واضحة أو واحدة ولا أثر تاريخى معروف مسبقًا. إن الدفاع عن المثال اليونانى الكلاسيكى، كما فعل شيلر وآخرون، هو دعوة لحالة من الحنين للماضى فى إطار حاضر غير مرضٍ، وهو كذلك دفاع عن صورة طوباوية لإعادة صياغة محتملة للمستقبل، صورة ناقصة ولكنها تظل أفضل من الموجود. إن التاريخ والوعى التاريخى الذى حاول كانط فى كل من كتبه الثلاثة **النقد** أن يزيحه لم يعد بالإمكان الابتعاد عنه. فهو يعود ليس فقط من خلال مجهودات شيلر وفخته لترجمة المثالية الترانسندنتالية إلى لغة القارئ العادى [١٩] ولكن أيضا من خلال شيلينج وهيجل.

---

(١٨) انظر

Terry Eagleton, *The function of criticism*. London: Verso, 1984; and *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.

(١٩) انظر :

Simpson (ed.). *German aesthetic and literary criticism*, pp. 71–113.

ومع علم الجمال الفلسفى لشيلينج نكون قد انتقلنا تماما من الفلسفة الترانسندنتالية إلى المثالية الترانسندنتالية. وهناك العديد من النتائج المترتبة على هذا التحول. ونكتفى فى هذا العرض بالإشارة إلى أن شيلينج كان على استعداد للمضى أبعد من شيلر فى نشر روح الاكتمال وما يدعمها من ميتافيزيقيا فى مناطق كانت فلسفة كانط فيها إما مترددة (كالعلاقة بين الجمال والأخلاق) أو سلبية من حيث التمهيد (التمييز بين الأعمال الفنية والأشياء عامة واستجابتنا لها، والفصل بين العقل والحساسية، بين الظاهرة والشىء فى ذاته noumena وبين الدين والفلسفة، وبين الإنسان والطبيعة). ويظهر من جديد سبينوزا ووحدة الوجود على الساحة الفلسفية، ويعاد صياغة (بل تشويه) الجزء الثانى من الكتاب الثالث فى **النقد** لكانط وهو "نقد الحكم الغائى"، وذلك ليناسب فلسفة الطبيعة التى حاول كانط متعمدًا أن يسبق إليها. وحده شيلينج دون شريك من الفلاسفة العظام جعل من التجربة الجمالية – على الأقل فى مرحلة ما من حياته – العنصر الجامع فى مذهبه، متمشيًا مع روح الحكمة التى أطلقها فريدريش شليجل وصارت مثلاً، وذلك فى "الشذرات النقدية"، رقم ١١٥، التى يقول فيها "كل فن يجب أن يكون علما، وكل علم فنًا، والشعر والفلسفة عليهما أن يصحبا شيئًا واحدًا".[٢٠] ويظهر هذا فى نظام الترانسندنتالية المثالية لـ ١٨٠٠، حيث تفضيل الفنون الجميلة على الفلسفة نفسها

---

(٢٠) انظر:

Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments, Peter Firchow (trans), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1971. p. 157.

نجد مناقشة مفصلة لأهمية هذه العبارة لدى:

Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*. Philip Barnard and Cheryl Lester (trans). Albany. NY: State University of New York Press. 1988.

علـى أسـاس قدرة الفنـون الجميلـة، علـى إثبـات وتجسيد وحدة العقل والطبيعـة.(٢١) ومـا بـين عـامى ١٨٠٢ و ١٨٠٣ قـام شـيلينج بإلقـاء مجموعـة محاضـرات (لـم تنتشر إلا فى ١٨٥٩) حول فلسفة الفن تناول فيها بالدراسة العميقة التوتر ما بين التـاريخى والمثـالى أو المعيـارى (والـذى أطلـق عليـه شـيلينج "المطلـق") وهـو مـا تجاهله كانط وأعاد شيلر طرحه(٢٢). وهو يقدم طرحه فى بلاغة تحسم إيجابيًا جميع النقـاط التـى قدم فيهـا كـانط طرحًـا متشـككًا أو غيـر نهـائى. فيـرى أن مثـال الجمـال موضوعى ويوجد فى العالم فى شكل أعمال فنية، والجمال والحقيقة متطابقان. ولكن شـيلينج لا يـدرج الأعمـال الفنيـة العظيمـة فـى إطـار نمـوذج للتطـور التـاريخى، علـى العكس من هيجل الذى كانت محاضراته فى علم الجمال فـى ١٨١٨(والتـى نشـرت

---

(٢١) انظر:

Simpson, *German aesthetic*, pp. 1' 19-32.

والنص الكامل مترجم إلى الإنجليزية فى:

Peter Heath, *System of transcendental idealism (1800)*, Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1981.

كما تجدر الإشارة إلى إحدى الشذرات القصيرة والتى من غير المعلوم بشكل مؤكد إن كان مؤلفها هولدرلين Holderlin أو هيجل أو شيلينج، وهى تعود إلى منتصف التسعينيات من القرن الثامن عشر وهى بعنوان:

'Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus'

وقد كانت تلك الشذرة محل نقاش طويل فى الدراسات الألمانية باعتبارها أول تخطيط للترانسندنتالية المثالية، وللرجوع للنص، انظر.

"The oldest system-program of German idealism", in *Friedrich Holderlin: essarys and letters on theory*, Thomas Pfau (trans. and ed.), Albany, NY: State University of New York Press, 1987, pp. 154-6.

انظر أيضًا:

Rüdiger Bubner (ed.), *Das älteste Systemprogramm: Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus* (*Hegel-Studien*, suppl. no. 9), Bonn: Bouvier, 1973.

(٢٢) انظر:

The philosophy of art, Douglas W. Stott ed. And trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press (1989).

يمكن الرجوع إلى التصدير الذى كتبته للكتاب وكذلك مقدمة المترجم لعرض واف لمحاضرات شيلينج.

لأول مرة فى ١٨٣٥) أكثر تأثيرًا بكثير من محاضرات شيلينج. بل يرى أن ما هو حق وواقعى فى الفن يظل كذلك فى كل عصر ومكان وسوف يطرح عزرا بوند Ezra Pound هذه الفكرة ضمن بيان الحركة التصويرية) فتلك هى هوية الفن الثابتة الميتافيزيقية. وهذا ما يجعل باستطاعتنا تلقى الفن الإغريقى (الذى يمثل قمة التجربة الجمالية بالنسبة لشيلينج ولشيلر كذلك) كما هو فعلاً وكما كان وسيكون إلى الأبد. فطالما كان الفن فنًّا عظيمًا فإنه يتجاوز التأثير (الجوهرى) للمكان والزمان، حتى عندما يستحيل إنتاج هذا الفن مجددًا فى مكان وزمان مختلفين (مثلما الحال فى الثقافة المسيحية التى تعتمد على الفصل بين الزمانى والأبدى) وشيلينج لا يعمل فحسب على أساس فكرة روح العصر Zeitgeist، ولكن على أساس نقطة مرجعية خارج التاريخ فى روح المطلق Weltgeist وبسبب التكافؤ الأساسى لكل الفن العظيم فى علاقته بالمطلق، فإن شيلينج لا يجد نفسه مضطرًا لتفضيل ثقافة على أخرى أو فترة تاريخية على غيرها. وإن كانت بعض الثقافات تتيح أشياء لا تتيحها غيرها، ومن هنا نجد تفوق كاليدرون (والكاثوليكية) على شكسبير (والبروتستانتية) ولكننا لسنا بصدد تاريخ يسير بشكل تقدمى بالمعنى الهيجلى (والقومى) تاركًا وراءه الماضى فى تقدمه نحو هدف فى المستقبل، ذلك لأن المطلق قد تبدَّى فى الأعمال الفنية العظيمة ولا يمكن أن تكون هناك نقطة تتجاوز المطلق الذى تحقق من قبل.

فى مرحلة متأخرة من حياته انتقل شيلينج بعيدًا عن علم الجمال وتوجه للدين وإلى "الأسطورة"، على حد تعبيره، ووجد فيها الطاقات المنظمة لمذهبه الفلسفى. ولكنه كان قد أسهم إسهامًا كبيرًا فى علم الجمال الفلسفى بمحاولته للجمع بين التاريخية والمثالية. ولم يكن التوجه التاريخى ولا الوعى التاريخى بالأمر الجديد؛ إذ نجد لدى هيردر خاصة وصفًا مفصلاً لتجذر الأعمال الفنية فى الزمان والمكان، والدعوة لنقد تاريخى بدون فرض قيمة وبدون نظام تاريخى (سواء افترض هذا النظام التقدم مع

الزمن أو التأخر)، وهو ما يجعل منه مبشرًا غير عادى لكل من التزم بشكل من أشكال المثالية(٢٣). أما شيلينج فيريد الاثنين معا؛ فهو يقول على سبيل المثال إن دانتى تحكمه ظروف الحياة فى العصور الوسطى المسيحية، وإن شكسبير تحكمه تلك الشروط الخاصة ببداية أوروبا الشمالية (البروتستانتية) الحديثة، بحيث يمكن قراءة الملامح الثقافية لكل فترة ومكان من خلال تلك الكتابات، ولكنه فى الوقت نفسه يريد أن يحافظ على مكون عابر للتاريخ فى الفن العظيم الذى يجسد المطلق، أما نقد هيردر الذى لا يقدم تقييما والذى يلتزم بالتاريخ فهو كما نرى يتوافق أكثر مع فهمنا المعاصر لما يجب أن نتبعه فى قراءتنا للماضى، وإن كان ذلك الطموح فى سرد "ما حدث بالفعل" قد حاصرته ضغوط متزايدة. ولكن ما يتضمنه نظام شيلينج من قيمة تراتبية يجعل بعض الأعمال نموذجية عن غيرها وبغض النظر عن الزمان والمكان، كان له من الجاذبية لدى نقاد الأدب ما يفوق غيره.

ولكن الشخصية المسيطرة فى التراث المثالى لم تكن شيلينج بل كانت هيجل. ولن نجد فى أى مرحلة من مسيرة هيجل لحظة يحتل فيها الفن الصدارة كما كان لدى شيلينج فى كتابه **نسق المثالية الترانسندنتالية**. بالنسبة لهيجل فإن تطور العقل–الروح (Geist) الذى يحدث على مدى التاريخ الإنسانى لن يكتمل إلا بعد أن يمر خلال الجمالى إلى دوائر الدين والفلسفة العقلانية والتى تجد تعبيرها الصحيح فى النثر. وهو لا يعنى أن البشر سيتوقفون ببساطة عن إبداع أعمال فنية؛ فغريزة الفن

---

(٢٣) انظر على سبيل المثال:

Reflections on the philosophy of the history of mankind (1784–91), Frank E. Manuel (abridged and trans.), Chicago, IL: University of Chicago Press, 1968.

إن نسبية هيردر ليست مطلقة على الدوام، فهو يركز أساسًا على أوروبا ونجد عنده بعض الأفكار حول التقدم عبر التاريخ. ومع ذلك فهو يؤكد بوضوح على الكمال الموجود فى أزمنة أخرى وأماكن غير أوروبا.

كانت وستظل دافعًا أساسيًا. وتلك الأعمال الفنية ستظل سجلاً لخصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها؛ بحيث تكون دراستنا للفن بمثابة دراسة للتاريخ أيضًا. وهنا يشترك هيجل مع شيلينج ومع كثير من النقد الأدبى اللاحق عليه فى هذا التأكيد، ولكن (هيجل) يختلف عن شيلينج فى أنه يعتبر أن اللحظة التى كان الفن فيها ممثلاً للعقل–الروح (Geist) على الوجه الأكمل هى لحظة تنتمى للماضى البعيد، إلى زمن اليونان القديم. هناك فقط قبل الثقافة المسيحية وروحانيتها وما تبع ذلك بالضرورة من وعى بالذات، كان يمكن للعمل الفنى باكتفائه الموضوعى (وهنا يعد النحت النوع الأساسى) أن يكون ممثلاً ملائمًا للعقل – الروح[٢٤]. ولقد مضى ارتقاء العقل–الروح الروح منذ ذلك الوقت فى اتجاه الخروج من التشكيل المادى (والذى كان المعمار فى عصور ما قبل الكلاسيكية أحد أشكاله الأكثر بدائية) والتوجه إلى التشكيل غير المادى. وأصبح الأدب بحكم ممارسته كتابة أكثر شكل فنى مرموق فى الزمن الحديث، ذلك الزمن الذى يعطى الأولوية للحياة الداخلية للوعى. ويظل هذا صحيحًا حتى مع تلاشى أهمية الفن نفسه فى الزمن الحديث وعدم تشبع الفن بالدلالة التاريخية كما كان الوضع لدى الإغريق. وضمن الأدب الحديث نجد أن الشعر هو الشكل الأدبى الأول باعتباره أكثر الأنواع المتاحة بالكلمة تعبيرًا عن الوعى بالذات والجانب الروحى للإنسان. وبخلاف الموسيقى يظل الشعر مرتبطًا بالشكل الخارجى ويمكنه بذلك أن يعبر دراميًا عن المواجهة بين الشكل والروح، تلك المواجهة التى كانت من الأهمية بمكان بالنسبة لمفهوم هيجل عن الوعى الذاتى المتصاعد. نجد بالفعل الشعر الغنائى المكتوب فى زمن هيجل على النقيض من المعمار، فالمعمار يعتمد اعتمادًا تامًا على الشكل المادى بحيث لا يكاد يستطيع التعبير عن أى

(٢٤) العرض الكامل نجده فى:
Hegel's Aesthetics: lectures on fine art. R. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975.

مضمون روحى على الإطلاق. أما الشعر الغنائى فهو يقع فى مخاطرة التخلى التام عن الجانب المادى والدخول تمامًا فى الجانب الروحى. وبما أن جوهر الفن هو التأليف ما بين المادة والروح فإن الشعر الغنائى يعد إيذانًا بالانتقال المحايث للعقل/ الروح من دائرة الفن متجاوزة الجمالى.

وقد اشتهر عن هيجل تطويعه الحجج الفلسفية لتناسب النماذج القومية الألمانية حول الدولة، وكثيرًا ما عرضه ذلك للنقد (يتضح ذلك فى كتاب **فلسفة الحق**) ويظهر التجلى الجمالى لذلك عن حق فى تمجيده الشعر الألمانى من ناحية، وكذلك فى خلق علم جمال يتبنى فى مجمله المركزية الأوروبية صراحة (وأكثر حتى منه عند شيلينج). فهو يعتبر المسيحية صاحبة الدور الحاسم فى تاريخ العالم، فمع زمن المسيحية جاء للدنيا مبدأ الوعى بالذات، ذلك المبدأ بالغ الأهمية والذى يكتمل تحققه مع العقل/الروح المطلق. وبالتالى فإننا لا نجد عند هيجل إلا القليل من الاهتمام الجاد والعناية بالفن والثقافة غير الأوروبية، وهو الأمر الذى شغل شيلينج فى كتابه **فلسفة الفن** وفريدريش شليجل فى كتابه **حول لغة الهنود وحكمتهم**، (والذى نشر فى ١٨٠٨) وغيرها. فقد أدرج بلدان كالصين والهند فى مصاف التاريخ البدائى. وكان أحد أشكال التعبير عن ذلك الاستبعاد هو تفضيل اللغة القائمة على أساس الأبجدية، ذلك التفضيل الذى يشكل محور رواية هيجل للتاريخ وكأنه النص البروتستانتى المقدس برؤيته للعالم وقد امتدت على نطاق واسع. فالتقدم (التاريخ الحقيقى) لا يتحقق إلا مع الوعى بالذات والخبرة الخاصة (غير الجمعية) مع النفس التى لا غنى عنها فى سبيل تعزيز ذلك الوعى. والكتابة الأبجدية تسهم فى ذلك بسبب بساطتها التحليلية وقيامها على أساس الحد الأدنى بحيث لا تتطلب من العقل إلا أقل التفات فى تجاوز صعوبات التمثيل المحض (تلك الصعوبات التى ستظل الكتابة بالعلامات التصويرية غارقة فيها) يتجاوز تلك الصعوبات إلى تأمل عمليات العقل ومن ثم إلى علم فى طريق تقدم كذلك. فالكتابة التى تحاكى الخارج (الكتابة

بالعلامات التصويرية) تنمى التبعية، ومن هنا جاءت فكرة أن المجتمعات الشرقية هى التربة الخصبة للحكم المستبد[٢٥]. وبنفس المنطق إذا كان الغرب متفوقا على الشرق بخلقه للأبجدية، فإن الكتابة هى الشكل الأكثر تفوقا ضمن الأشكال التعبيرية فى الغرب من حيث التعبير عن وعى الروح بذاتها. (فالكتابة تتيح للمرء تلك الخبرة الخاصة مع النفس بل وتشجعها). وهنا يبدو غريبًا أن يكون تفوق الشعر على غيره من أشكال التعبير الفنى هو تحديدًا بسبب أنه ليس أسمى الأشكال الفنية[٢٦]. قد نحسد الإغريق على متعة الجهل بالحياة الداخلية وتوحدهم مع الشكل الطبيعى (كما يفعل شيلر)، ولكن عزاءنا هو الاقتراب أكثر من الروح المطلق المتخيلة فى ذلك الشكل الفنى المتلاشى أى الشعر. ولم يكن هيجل الوحيد الذى رأى محورية الشعر لما أطلق عليه هو نفسه (فيما بعد) الرومانسية، للفور يأتى شيللى للذاكرة ضمن تلك الكتابات بالإنجليزية، ولكن هيجل بالتأكيد كان الأكثر تفصيلاً ومنهجية فى عرضه لأسباب ذلك. أن فكرة أن الفترة الرومانسية كانت زمن الشعر وليس النثر ظلت قائمة على مدى القرن التاسع عشر وحتى بعد ذلك فى القرن العشرين. وربما يمكن القول إنها مازالت قائمة حتى اليوم.

ومثل شيلينج وشيلر لم يكن هيجل راضيًا عن ازدواجية المنهج الكانطى، وهو المنهج الذى اعتبره نموذجًا أوليًا وأصيلاً ولكنه للأسف مُقيّد، ويُرجع الفضل لشيلر فى التئام الانقسام داخل العقل وتصحيح ما اعتبره كانط بذاتيته وإصراره "القبلية" الكانطية مؤكدة الذاتية (**علم الجمال** ص ٦٠-٦١). ولكن يظل هناك عنصر مهم فى علم الجمال الكانطى ثابت لدى كل المثاليين الذين لحقوه والذين اختلفوا معه فى أشياء

(٢٥) انظر
Lectures on the philosophy of history. J. Sibree (trans.). New York: Dover. 1956. Part 1. "The Oriental World".

(٢٦) قارن ٥٣ فى **نقد الحكم**.

أخرى كثيرة؛ ذلك العنصر هو الإصرار على الاستقلالية الكاملة لحكم الذوق والجمال عن أى غرض أو رغبة. وهذا الاتفاق يؤكد ولا شك مدى التهديد الذى استشعره أولئك الساعون للتعبير عن مكان للقيمة الجمالية مع نهاية القرن التاسع عشر من قوة الرغبة والغرض، والغرض، فى وسط علماء الاقتصاد السياسى – يرتبط بمزيد من تقسيم العمل البادى فى اقتصاد التحديث (والتوسع السكانى). وكان الشعور هو أن التخصص فى مكان العمل سينتج تخصصًا فى العقل بحيث لا يستطيع الشخص الذى تدرب على مجموعة محددة من المهام ومن طرق التفكير أن يظل منفتحًا للمتع والاستجابات المختلفة والمتنوعة. لقد كان تهديدًا موجهًا لتفتح العقل نفسه. لقد رأى شيلر حوله ثقافة تتكون من شظايا للطبيعة الإنسانية، وقدم وردزورث نظريًا ما ترتب على ذلك لقراء الأدب فى مقدمته لديوان **حكايات غنائية** عام ١٨٠٠؛ حيث يصف سكان المدنية "موحدى الوظائف" التى تجعل منهم أناسًا غير قادرين على أى متعة سوى تلك المتع الغارقة "فى الإثارة العنيفة والمبتذلة"، والتى يلجأون إليها هربًا من الرتابة والاغتراب[٢٧]. وعلى نفس المنوال عبر صموئيل جونسون عن قلق على اللغة الإنجليزية خشية انتشار المفردات الخاصة التى جاءت مع الاقتصاد التجارى الدولى والنمو المتزايد للأعمال والمهام المختلفة تقنيًا والذى سينتج بالضرورة مفردات تبتعد أكثر وأكثر عن اللغة العادية وتدرج المزيد والمزيد من المصالح المهنية المحدودة.

وبذلك كان لدى كانط واجب تاريخى وثقافى وملح وقوى يعمل داخل تعريفه للجميل على أنه ذلك الذى يمنح المتعة بغض النظر عن أى غرض. ومع كل ما حملته الحياة المعاصرة من تقسيم البشر بعيدًا عن بعضهم (بما فى ذلك تقسيم العمل بين الجنسين الذى قامت بتحليله ونقده مارى فولستونكرافت

(٢٧) انظر:

The prose works of William Wordsworth, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (ed.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974, I: 128

(MaryWollstonefcraft) وقعت التجربة الجمالية تحت ضغط من كافة الجوانب؛ إذ أصبحت إحدى المواضع القليلة (إن لم تكن الموضع الوحيد) الذى يسعى الإنسان فيه إلى إجماع ما بين البشر (كما كان الأمر لدى كانط نفسه) أو يفترض ذلك الإجماع أو يتخيله. ولقد ظل هذا التأكيد محوريًا فى كتابات شيلر وكتابات هيجل. والمصلحة (أو الغرض)، ذلك التجلى النفسى للاقتصاد المعتمد على تقسيم العمل، ليست الشيء الوحيد الذى يجب على الإنسان أن يلغيه فى التجربة الجمالية، بل يجب أيضًا أن يلغى الرغبة، ذلك الدافع الجسدى النفسى للامتلاك والسيطرة والاستحواذ، الذى كان حتى قبل تقسيم العمل أساسًا للطبيعة الإنسانية وللعقد الاجتماعى والجنسي. ومن هنا تصبح التجربة الأصيلة للفن تجربة تحرر ليس فحسب من قيود العمل الوظيفى ولكن من الحاجات الملحة فى الطبيعة الإنسانية ومن الحياة العملية للشخص ذاته فى العالم. هذا هو المكان الذى يحتله الفن فى كتابات شوبنهاور الذى عارض هيجل معارضة عنيفة ولكنه اتفق معه ومع كانط فى ذلك الإيمان الأساسى بكون الفن (والتنسك كذلك) مخرجًا من الخضوع لتحكمات عالم محكوم فى كل جوانبه الأخرى بإرادة خارجة عن مجال المعيار الأخلاقى ولا سيطرة لأحد عليها[٢٨]. وعند هذه النقطة تلتقى الرؤية التشاؤمية لشوبنهاور والرؤية التقدمية لهيجل للتأكيد على التحرر من الرغبات فى تجربة الجمال.

ولكن يصعب تصور ظهور إجماع مماثل فى النقد الأدبى الرومانسى فى بريطانيا. فمن بين الكتاب الكبار، وحده كولريدج هو الذى حاول الانخراط الكامل فى الفلسفة الألمانية، وهو انخراط كانت محصلته محل خلاف دائم سواء بين نقاد ذلك الزمن الذين أرجعوا كل ما لدى كولريدج من إبهام وصعوبة إلى الفلسفة الميتافيزيقية الألمانية، أو بين النقاد والكتاب الأحدث الذين حاولوا تحديد ما استقاه كولريدج من المصادر الألمانية وما قام بانتحاله أو تعديله من مصادره

---

(٢٨) انظر
The world as will and representation. E. F. J. Payne (trans.), 2 vols., New York: Dover, 1969, vol. 1, SS 36ff.

الألمانيـة[٢٩]. وكثيـر ممـا أثـار مشـكلات لـدى القـراء المتحـدثين بالإنجليزيـة فـى **السيرة الأدبيـة** كـان مسـتقى مـن شيلينج، رغـم أنـهـا اقتباسـات غيـر مباشـرة بدرجـة يصـعب معهـا أن نستشـف منهجـا ينتمـى لشيلينج فـى ثنايـا كتابـات كولريـدج[٣٠]. لاشك أن أفكار كولريدج حول كمال العمل الفنـى والوحدة العضوية وغيرهما من الموضوعات المتعلقة بعلم الجمال، كلها متأثرة تأثرًا واضحًا بالمثالية الألمانيـة، وإن كان من غير المقبول أن نقصـر التأثير على كولريدج علـى هذه المصـادر. لقد أسـهم فـى تكوين عقل كولريدج أكثر من تراث والعديد من الكتـاب والفلاسـفة بحيث يصـعب حقًا أن نحدد بثقـة مصـدر فكرة ما أو تركيز علـى أخرى. وعلـى سبيل المثال لا يقدم كولريدج أى صياغة للعنصر التاريخى من فلسفة علم الجمال لدى شيلينج، وهو الجانب الذى نكاد نجزم أن كولريدج لم يكن على وعى به، (انظر **السـيرة** الجـزء الأول: ص ١٢٠و١٢١) ولكنـه لا يقـدم كـذلك مسـألة الصـدارة الفلسفية للفن علـى المطلـق كمـا تظهـر فـى كتـاب شيلينج **النسـق**، والـذى كـان كولريدج علـى معرفة بـه. وتبدو مسألة الالتزام بالشكل العضوى والتـى تميز نقده لوردزورث فـى **السيرة** معتمدة اعتمادًا كبيرًا علـى روح الفلسفة المثالية، ولكن هذا المفهوم نفسه كان محل إشكالات بين كانط وشيلينج. (انظر مقال جول بـلاك فـى الكتاب الذى بين أيدينا). ومـع ذلك ففكرة الشـعر الذى يعيد "روح الإنسـان كاملة

---

(٢٩) هناك مجلدات من الأدبيات حول هذه القضية. وكبداية يمكن الرجوع إلى :

Gian N. G. Orsini, *Coleridge and German idealism: a study in the history of philosophy*. Carbondale, IL and Edwardsville, IL: University of Southern Illinois Press, 1969; Norman Fruman, *Coleridge, the damaged archangel*, New York: Braziller, 1971; and Thomas McFarland, *Coleridge and the pantheist tradition*, Oxford: Clarendon Press, 1969.

لببليوجرافيا مفصلة يجب الرجوع إلى الأعمال الكاملة لصامويل تايلور كوليردج (تحت الطبع).

Collected works of Samuel Taylor Coleridge. Kathleen Coburn et al. (eds.)

(٣٠) ورغبة فى أن نكون أكثر تحديدًا يمكن الرجوع إلى تعليقات المحررين. انظر على سبيل المثال تفسير المحررين للفرق الشهير بين الخيال الأولى والثانوى فى:

Biographia literaria, James Engell and W. Jackson Bate (eds.). 2 vols., Princeton University Press, 1983, I: 304-5.

للفاعلية" (الجزء الثانى ١٥-١٦) التى ستتردد (مرارًا وتكرارًا) فى كتابات النقاد بعد كولريدج من أمثال أرنولد وريتشاردز وليفيز يبدو أن كولريدج استقاها من أعمال شيلر وشيلينج.

وبمعنى آخر فكولريدج لم يكن ليجد هذه الفكرة فى كتابات كثيرة ممن سبقوه مباشرة فى بريطانيا؛ إذ كانت الروح عامة آنذاك ما زالت روح الخبرة والتجريب العملى. فعندما يكتب هيوم عن الصعوبات التى تواجه تعريف مقياس للذوق، فإنه يؤكد على تلك المشكلات التى تحكم التوحيد القياسى للشروط التجريبية، وإن كان تكرار الشروط التجريبية المترابطة ببعضها يجعل من الممكن تدريب الذوق واختباره من خلال عامل الزمن[٣١]. إن هيوم يناقش الذوق فى علاقته "بأشكال وخصائص" الأشياء (ص٢٣٣) مستعينًا بمفردات لوك وبويل. ونجد نفس اللغة فى كتاب أرشيبالد أليسون **مقالات حول طبيعة الذوق ومبادئه** (إدنبره ١٧٩٠) حيث نجد دفاعا عن فكرة الفقرة المسيطرة لتداعيات المعانى فى أحكام الذوق، جنبًا إلى جنب فى تنافر مع دفاع عن العلاقة بين الأحكام اللائقة و"المشاعر البسيطة" والتى استقاها أليسون من الصفات الأولية لدى لوك وبالتالى من الأشياء فى ذاتها. وقد كان مصدر ارتياح بالنسبة لهيوم وبلير، ومن قبلهما كذلك بوب وجونسن، إمكانية الاعتماد على تكرار التجربة للتأكيد على حقيقة مسألة بعينها، ومن هنا كان استمرار بعض الأعمال الفنية على مدى فترات تاريخية ممتدة، والإشارة هنا إلى أعمال هوميروس وفرجيل بالأساس، دليلاً على وجود مقياس واحد للذوق. وهم غير معنيين هنا بإعادة "روح الإنسان كاملة للحياة" ولا هم معنيون بالعلاقة بين الأعمال العظيمة والهوية الميتافيزيقية التى يمكن أن تتجلى

---

(٣١) انظر:
David Hume, 'Of the standard of taste', in *Essays moral, political and literary*, Eugene F. Miller (ed.), Indianapolis, IN: Liberty, 1985, pp. 226–49.

من خلال تلك الأعمال. لقد كان دخول دراسة الأدب إلى الجامعات وإلى النظام التعليمى عامة مدفوعًا أساسا من أولئك المتمرسين على الدراسات البلاغية و"الأدب الرفيع"، أما إمكانيات علم الجمال من الناحية الفلسفية فلم تكن تحظى إلا باهتمام قلة محدودة. وكان آدم سميث الذى طرحت محاضراته فى جلاسجو كأساس لتطوير النقد الأدبى الأكاديمى، أقرب إلى عالم بلاغة منه إلى فيلسوف ميتافيزيقى، ويمكن القول إن اهتمامه كان اهتماما بالأمور المباشرة كمشروعه لتكوين مواطنين إنجليز من سكان إسكتلنده، ولم يكن لديه أية طموح لإعادة كتابة للفلسفة أو علم الجمال[٣٢].

أما ما يؤكده أو يطرحه العديد من هؤلاء الكتاب البريطانيين هو وضع أحكام الذوق فى مكانها فى السياق التاريخى والاجتماعى. بالنسبة لهيوم (كما بالنسبة لشيلر) يظل الذوق الجيد ملكية مقتصرة على النخبة. فقليل من الناس يمكنهم تخطى انحيازاتهم الثقافية والشخصية إلى الدرجة التى تجعل بالإمكان الاعتماد على أحكامهم ("حول معيار الذوق" ص ٢٤٣) وبالتالى فإن البحث فى علم الجمال هو دائما ما يكون بحثا فى الظروف التاريخية والاجتماعية. إن الذوق الجيد على المستوى التزامنى صفة للثقافة المهذبة، وقوة قادرة على نشر المدنية والانضباط الاجتماعى (كما هو الحال عند كامس)، أما على المستوى عبر الزمنى (diachronically) فالفن والأدب سجل لحالة الثقافة نفسها فى أزمنة وأماكن مختلفة. وكما رأينا فإن كانط لم يكن مهتما بتحليل الأدب فى حد ذاته كتعبير عن الانحياز الأيديولوجى، الأمر الذى يضعه على الجانب الآخر من

---

(٣٢) انظر:

Robert Crawford, Devolving *English literature*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

ويليام هازليت الناقد الأدبى البريطانى الأعظم فى ذلك الوقت، الذى أطلق على منهج كانط أنه "أقصى درجات العبث المتعمد والمفزع التى اخترعها الإنسان "[٣٣].

ومن هنا نجد أن الصياغة الترانسندنتالية فيما بعد كانط للتجربة الجمالية إما كمقولة تتجاوز العالم أو تجسد العالم كانت ميراثًا من الخلاف داخل النقد الأدبى. فهى صياغة تدفعنا لاعتبار تجربة الأدب غير مؤثرة أو لا فائدة منها كما يطرح بعض أصحاب النظرية النفعية المتطرفين. وفى نفس الوقت تطرح عدم النفع هذا تحديدًا باعتباره مفيدًا لثقافة غارقة فى انشغالها بالاستحواذ وبالإنفاق. وبهذه الطريقة تعيد صياغة طاقتها التاريخية فى شكل دافع ضد حركة التاريخ. وهو التناقض الذى عمل عليه شيلر، وشيللى فى "دفاع عن الشعر"، ووردزورث فى مشروعه إلغاء التمييز بين العمل والترفيه عن طريق إبداع جديد للمتعة مثمر ومشحون بالطاقة. وبهذا التصور للمشروع الجمالى استحال حل مسألة إتاحة الفن للعامة أم للخاصة، وظلت القضية مثار جدل عنيف على مدى تاريخ النقد الأدبى اللاحق للرومانسية. ويكاد يكون من ضمن تعريف التجربة الجمالية أنها لا يمكن أن تتحقق فى ظل ثقافة تلتزم بمزيد من تقسيم العمل وقد وصلت فى ذلك إلى نقطة اللاعودة. ولكن هذا تحديدًا هو ما يجعل من التجربة الجمالية ذلك الشىء الثمين والضرورى؛ إذ يستطيع بعض الناس أن يعيشوا هذه التجربة أصلاً. بأن يصبحوا متخصصين فى الإبقاء على عقيدة الاستجابة غير المتخصصة. وبهذا يكون دور التجربة الجمالية بالضرورة دورًا يوتوبيًا وتحرريًا. وهو دور سيتعرض حتمًا لسوء الفهم ولن يهتم به سوى الأقلية. كما أنه دور يتضمن بالضرورة الدعوة لحياة أفضل ومستقبل مختلف. كما أنه من المحتم أن يفرض على من يلعب هذا الدور (من كتاب ونقاد) عملية وعى بالذات صعبة

---

(٣٣) انظر:
The complete works of William Hazlitt, P. P. Howe (ed.), 21 vols, 1930-4: rpt New York: AMS Press, 1967, XVI: 123.

وتتسم بالصراع؛ إذ يواجهون المصير المفزع بأن يكون الفن والنقد أنفسهم مجرد أشكال من تقسيم العمل، وكأنها نشاطات لإمضاء وقت فراغ وترفيه فى معارض مسموح بها، على سبيل التعويض (بل والتكامل) مع الثقافة الحديثة غير الإنسانية وغير الجمالية والتى تصبح كذلك بشكل متزايد مع تقدمها وتطورها. إن الفهم لتطور علم الجمال عند كانط وفى الفلسفة المثالية الترانسندنتالية يؤدى إلى تصور أن القضايا الحديثة حول الغاية والهدف من الفن لا تطرح بهدف الحل بل بهدف أن تتكرر وكأن ذلك من صميم تعريفها. وفى نفس الوقت فإن ذلك الدافع القسرى فى اتجاه الوعى الذاتى، و(بعد كانط) فى اتجاه التحليل التاريخى بالإضافة إلى التحليل النقدى الوعى بذاته، يشير إلى أن هذه القضية نفسها لها تاريخ يمكن استدعاؤه لمزيد من التمحيص، مثلما لا يمكن لهذا التاريخ أن يترك الذات التى عاشت خلاله وخططت له.

الفصل الخامس

الطبيعة

بقلم: هيلموت ج. شنايدر

تـرجـمـة: لميس النـقـاش

(١)

لعل فكرة الطبيعة هى الفكرة الأكثر إجمالاً وقدرة على استحضار مشاعر وأفكار من بين غيرها من الأفكار المرتبطة عادة بالحركة الرومانسية وفنونها. لا ينافسها فى هذا الدور سوى مفهوم إبداعية العقل البشرى وقدرة المخيلة الشعرية. وكلتا الفكرتين وثيقتا الارتباط. "فالطبيعة" الرومانسية هى أساسًا مساحة من الخيال، يستدعى الخيال منها (أى من الطبيعة) بدوره أغلب صوره الجمالية. ويذخر الأدب والرسم الرومانسيان بتمثيلات للطبيعة النقية ومشاهد من البساطة والهناء، وإدراك صادق لظواهر جزئية من العالم الطبيعى، ورؤى جسور عن تناغم الطبيعة ككل مع العالم الإنسانى. وهناك بالطبع كذلك خبرة الوحدة، والمغامرة فى التيه أو اليأس منه، والمناظر الطبيعية المثيرة للفزع والخوف؛ إذ ترمز إلى هجران روح ابتعدت عن مراسى العالم المألوف. لقد كانت الطبيعة بشكلها الخارجى هى الموضوع المفضل فى الفترة الرومانسية للتعبير عن تحرر الذات الإنسانية من القيود التقليدية للدين والمجتمع والولوج إلى الأغوار السحيقة للنفس. لقد صاحب ما واجهته الذات من حرية فرضتها على نفسها وشعور بالفقد للانتماء "الطبيعى"، تكوين عاطفى ثرى ومنقسم إلى أبعد الحدود، بنفس القدر الذى أوجد توقًا لا حدود له إلى تلك الوحدة والتناغم المفقودين اللذين لم يزل صداهما يتردد بعد فى "الطبيعة".

وبالفعل يمكن تعريف الحركة الرومانسية فى أوروبا ما بين ١٧٧٠ و ١٨٣٠ وتفسير وحدتها وخصوصيتها، رغم التنوع والاختلاف فيما بين أفراد الحركة وكذلك بين الوسائل والأنواع الفنية، والتواريخ، وأخيرًا وليس آخرًا بين مختلف القوميات وتراثها؛ على أساس النظر للحركة الرومانسية باعتبارها رد فعل جمالى، وتعويضًا عن الاندفاع المتسارع نحو التحديث. فقد تكونت الرومانسية وحنينها إلى الماضى فى فترة شهدت تناميًا سريعًا فى وتيرة التحديث فى كل مجالات المجتمع والحياة ثقافيًا وسياسيًا وتكنولوجيًا واقتصاديًا، إلى آخره. ولقد مثلت الثورة الفرنسية ذلك الحدث الواحد العظيم الذى أخرج عملية التحديث الهائلة تلك إلى الوعى. وينطبق هذا خصوصًا على ألمانيا وإنجلترا، البلدين اللذين اتخذا موقف المتفرج فانطلق فيهما جدل حول خصائص وآثار تلك الصدمة التاريخية التى شكلت قطيعة مع الماضى. وبالنسبة لمعاصرى الثورة وبغض النظر عن ولاءاتهم السياسية، وقد كان الكثيرون من الرومانسيين الأوائل بمن فيهم وردزورث وكوليردج وفريدريش شليجل بداية من أشد المعجبين بالمثل الثورية، قبل أن ينقلبوا على ما رأوه من تشوه دموى وخيانة لمسار الثورة، شكلت الثورة الفرنسية بالنسبة لهم انقطاعًا لا رجعة فيه مع النظام القديم وقدوم مستقبل لم يتحدد بعد ولا يمكن التنبؤ به، حاملاً الوعود ولكنه فى الوقت نفسه محفوف بمخاوف عميقة. وفى هذا الصدع بين القديم والجديد أصبحت "الطبيعة" كلمة السر المميزة والمعبرة عن الماضى المفقود وكل ما يمكن أن يجسده، لقد كانت كفيلة بخلق عالم سحرى من الأمن والحماية تحكمه سلطة خيرة، فكانت بمثابة رمز لطفولة ثقافية.

عند منعطف القرن كانت الوحدة التى صاغها عصر التنوير بين "العقل" و"الطبيعة" باسم "التقدم" قد انفرطت، وبدلاً من أن تكون الطبيعة الأساس الوجودى المسلم به من أجل تقدم لا نهائى أصبحت تعتبر مهددة فى جوهرها بسبب العقل البشرى. ولكن هذا التحول العميق فى المنظور لم يمثل تحولاً جذريًا عن قيم المذهب

الطبيعى لعصر التنوير بما فيه من تقدمية وكلية تنطبق على كل زمان ومكان، بل كان بداية إعادة تقييم دقيق لكل من العقل والطبيعة. فأصبحت "الطبيعة" موضع حنين وأشواق ملتبسة ومتناقضة ولكنها كانت أيضًا تملك الإمكانات الضرورية لاستعادة العقل مرة أخرى تحت جناحيها، لقد مثلت الطبيعة بالنسبة للعقل قوة قبلية مما أعطاها وضع الذات كلية القدرة والشمول. ولكننا سنرى كيف أن القسمة الثنائية التقليدية بين "الذات" و"الموضوع" نفسها تم تقويضها فى المفهوم الجديد.

وبسبب هذا الدور الملتبس، يبدو مهما الرجوع للأصول الفكرية لتلك الفكرة ضمن النتائج الثقافية المترتبة على الثورة. وبداية، فقد أدرك المعاصرون أن "الطبيعة" كانت مثالاً مسترجعا من الماضى، وشكلت تأملاتهم النظرية أساسًا لعلم الجمال الرومانسى. وقد ارتبط عندهم اقتران الرومانسية والطبيعة بالوعى بالتحديث الذى بدأ فى الفن والشعر، وهو التحديث الذى امتزج الترحيب به والدعم له بقدر مماثل من الشعور بالخسارة. ونجد مع منتصف التسعينيات بحثين تأسيسيين، فى ذروة كلاسيكية فايمر Weimar فى ألمانيا، فقد سعى فريدريش شيلر مع الشاب فريدريش شليجل إلى تعريف فلسفى للفن المعاصر على خلفية تحولات ذلك العصر التى اعتبراها سببًا فى أن يصبح النموذج الجمالى الكلاسيكى قديمًا ومهجورًا، وإن لم يكن أبدًا أقل قيمة. والنصان "حول الشعر الساذج والشعر العاطفى" (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795) و"حول دراسة الشعر اليونانى"، (Über das Studium der griechischen Poesie, 1795-97)، يمكن اعتبارهما الإسهام الأخير، ويمكن القول إنه الإسهام الأكمل فى الجدل فى أوروبا العلمانية حول المفاضلة بين القدماء والمحدثين querelle des anciens et des modernes. ويمنح كلا من الكاتبين الفنانين الإغريق والرومان المكانة الجمالية الأرقى لأن أعمالهم تظل ضمن حدود العالم "الطبيعى" المحسوس، فهم لم يكونوا بحاجة إلى عمل شىء سوى خلق المزيد من جمال ذلك العالم الحى. وفى المقابل كان على

المحدثين أن يقايضوا -رغما عنهم- الموضوعية التشكيلية لهذا الكون البديهى، بعالم أوجده العقل وصياغته المجردة وإشكالية التأمل الذاتى للعقل الذى يعكف على حياته الداخلية. ولكن ما كان يحسب خسارة على مستوى الكمال الجمالى كان مكسبًا من ناحية المضمون الروحى. وطبقًا لذلك العزاء النظرى فإن الفن الحديث يعبر عن السعى اللانهائى للعقل البشرى نحو تحقيق إمكاناته. وفى خطوة حملت مزيدًا من الالتفاف الجدلى والحاسم اعتبر شيلر وشليجل أن الظرف الحديث ضرورة من أجل أن يتمكن الإنسان من إدراك المرحلة الماضية من الفن الكلاسيكى. "فالطبيعة" كما عرفها القدماء تظهر بجلاء من منظور من فقدوها وأصبحت شيئًا يتوقون إليه، أو كما يقول شيلر أصبحت "مثالاً". ولم تقتصر هذه الفكرة الثاقبة على حدود الإطار المرجعى للجدل حول المفاضلة بين المحدثين والقدماء، إنما امتدت لتشمل القضية الفلسفية الأساسية الخاصة بإعادة بناء الماضى من منطلق الخيال المبدع. إن "الطبيعة" كموضوع جمالى – سواء كانت "الطبيعة" الكلاسيكية للقدماء، أو المناظر الطبيعية، أو الطفولة إلخ – تنطلق دائمًا من افتراض الغياب والفقد، وهى مختلفة اختلافًا لا يمحى عن الذات العاقلة التى تسعى تحديدًا إلى إلغاء هذا الاختلاف، تسعى إلى هويتها وتجليها ووضوحها كوجود خالص.

لقد نسب شيلر هذا المنظور المبنى على الاختلاف إلى مفهومه "العاطفى" والذى لا يحمل ذلك الاختلاف، ويقابله عنده الموضوع " الساذج" الذى يخلقه. وقد كانت هاتان المقولتان "الساذج" و"العاطفى" بتناقضها الجدلى عاملاً محوريًا فى تشكيل الرؤية الذاتية الحداثية للرومانسيين الألمان الأوائل وفى تطوير خطاب علم الجمال الفلسفى التاريخى. هذا بالإضافة إلى ما شكلاه من إضاءة للأهمية المحورية لمفهوم الطبيعة فى علم الجمال الرومانسى والنظرية الأدبية الرومانسية، فتعريفهما للفن والشعر يعتمد أساسًا على العلاقة بالطبيعة: "لقد كانوا (أى القدماء) يشعرون

على نحو طبيعى، أما نحن (المحدثون) فنشعر بما هو طبيعى Natürliche[١]. إن ما يخلق المثال العاطفى للطبيعة هو نقص أساسى فى الذات فى العصر الحديث وهذا ما يميز أيضًا وضع الفن الحديث ووظيفته عمومًا. فعلى الفنان أن يكون دائمًا، طبقًا لشيلر - "المحافظ على الطبيعة" - وهو ما يعنى بالنسبة لفنان العصر الحديث أن "يسعى للطبيعة المفقودة"[٢]. والفن الحديث - سواء كان الفن العاطفى أو الرومانسى - ليس إلا بحثًا حثيثًا ومستمرًا عن ذلك الكل الشامل المفقود. وفى سياق المخطط الفلسفى التاريخى فإن هذا السعى يتوجه إلى هدف طوبائى ألا وهو استعادة الطبيعة عن طريق العقل فى أقصى تطور له. فيمكن استبصار حضارة قادرة - فى حالة كمالها النهائى - على تحرير الطبيعة من وضعها كموضوع للسيطرة، ورفعها إلى مصاف الشريك والصديق. إن التحرير الطوبائى للطبيعة الخاضعة والمستباحة إيذان بالانتصار الأخير على الاغتراب فى مستويات الحياة الإنسانية كافة.

وإذا ما انتقلنا من شيلر وشليجل فى ألمانيا إلى وردزورث فى إنجلترا، فإننا نجد فى مقدمة ديوان **حكايات غنائية** ١٨٠٠ نصًا على نفس القدر من الأهمية بالنسبة للرومانسية البريطانية، وتعريفًا مماثلا للشاعر على أنه "الصخرة التى تحمى الطبيعة الإنسانية، المدافع والحامى، الذى يحمل أينما ذهب الحب والعلاقات الإنسانية"[٣]. وإن كان وردزورث لا يقدم بالضبط نقدًا لاغتراب الحضارة الحديثة عن الطبيعة، بقدر ما يقدم تقييمًا إيجابيًا لقدرة الشاعر للتعبير

(١) انظر:

Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (1795). *Sämtliche Werke*, Herbert G. Göpfert (ed.), Munich: Carl Hanser, 1960, v: 711.

(٢) المرجع السابق، ص ٧١٢.

(٣) انظر:

William Wordsworth, Preface to *Lyrical ballads, with pastoral and other poems* (1802). in Stephen C. Gill (ed.), *The Oxford authors: William Wordsworth*, Oxford and New York: Oxford University Press. p. 606.

الكامل عن "الطبيعة الإنسانية". أما نقده المباشر فقد كان موجها إلى البلاغة اللغوية للتراث الكلاسيكى الجديد، والذى كانت حيله بحاجة إلى أن تنزاح وتفسح المجال "للغة الواقعية للطبيعة". وهو ما يستدعى للذاكرة الثورة على الشعر الرسمى لعصر التنوير فى ألمانيا على يد حركة **العاصفة والاندفاع** فى سبعينيات القرن الثامن عشر، التى أطلقت الصراع بين التعبير الطبيعى للإبداع غير المصطنع من ناحية و"التزويق الكاذب" فى الفن والبلاغة. وبعد ذلك بعشرين عامًا هاجم شيلر مثال التعبير المباشر، وأخذ على روسو وشعراء الطبيعة اختيار طريق سهلٍ للهروب، وتجنب إعمال العقل. فبالنسبة لمثالى فايمر Weimar، يجب على شعر الطبيعة الحقيقى ألا ينصاع إلى الرغبة الارتدادية ولكنه عليه أن يطمح إلى أعلى "مثال" للعقل، الذى لاغنى له أبدًا عن البيان الراقى والتمثيل الرمزى[٤]. ومن هنا لو كان لشيلر أن يتعرف على دعوة وردزورث للغة شعرية بسيطة (وما كتبه تطبيقًا لتلك الدعوة) لكان قد عارضها واعتبرها دعوة لحركة طبيعية فجة. (وينطبق نفس الكلام على جوته الذى كان منذ زمن قد ابتعد كثيرًا عن الفترة المبكرة لعمله **فرتر**).

وتبدو "الكلاسيكية" الألمانية فى غير محلها تاريخيًا بالمقارنة بإنجلترا وفرنسا. فقد كان باستطاعتها الجمع بين الشكل الكلاسيكى والمضمون الحديث عن طريق التحول الحاد ضد الاتجاهات "النثرية" السائدة فى ذلك العصر. وقد أمدت تلك المهمة المستحيلة للدمج بين القديم والحديث المشروع الكلاسيكى طابعًا بنائيًا تضمينيًا. وشارك "الرومانسيون" الألمان الأوائل متحلقين حول الأخوين شليجل فى هذا الجدل، وإليه ترجع تلك الدرجة العالية من الوعى الذاتى بأنفسهم "كمحدثين"، والحقيقة أن هذا كان أحد أسباب الرافد النظرى المميز للحركة فى ألمانيا. ولكن الاختلافات بين

(٤) نخص بالذكر هنا مقالا يشمل مراجعة لشاعر معروف فى ذلك الوقت من كتاب شعر الطبيعة، ويضىء كثيرًا من جوانب هذا التسامى للطبيعة:
Friedrich Schiller, 'Über Matthisons Gedichte' (1794), in *Sämtliche Werke*, vol. v.

القوميات المختلفة لا يجب أن تعمينا عن نقاط الاتفاق الأساسية. فإن كان صحيحًا أن وردزورث لم يكن على الإطلاق ينتمى للمثالية التاريخية الفلسفية، إلا أن شعرية "الدفاع عن الطبيعة الإنسانية" التى قدمها تظل حداثية؛ فالشاعر مدعو للانضمام "لرجل العلم" لبث الحياة فى نتائج المعرفة المجردة. فالتعاطف الشعرى مع الطبيعة لا ينأى عن التحليل العلمى، ولكنه يعترف به ويجعله مرتكزًا على القلب والروح. ومن خلال اللغة "البسيطة" للشاعر"تتحول" النتائج التى توصل إليها العلم إلى رابطة عالمية للمجتمع الإنسانى. وعلى المستوى العاطفى والفردى، وليس "الارتدادى" بأى حال من الأحوال، يتخذ الشعر صفة تصالحية تقترب من المفهوم الطوبائى للمنظرين الألمان.[٥]

لقد أراد الكتاب الرومانسيون جميعًا الحد من غربة الإنسان عن الطبيعة. فى أواخر التسعينيات من القرن الثامن عشر عبر الكتاب الألمان والإنجليز - كل على حدة - عن اعتراضهم على العقلانية الأحادية التى باعدت ما بين البشر وبين حياتهم الداخلية والعالم الخارجى وبين بعضهم بعضا. لقد كان رينيه ويلك على حق حين رأى منذ عقود أن وحدة الرومانسية الألمانية والإنجليزية والفرنسية وانسجامها الداخلى يرتكز على "السعى لتجاوز الانفصال ما بين الذات والموضوع، وما بين الذات والعالم، وما بين الوعى واللاوعى"[٦]. ومن هذا المنظور تبدو الرومانسية وكأنها تصحيح للمسار الذى اتخذه التاريخ الفكرى الأوروبى منذ عصر النهضة وعملية التحول الدءوب للعلمانية والعقلانية. تلك العملية التى اكتسب فيها الإنسان الفرد استقلاله عن الله وعن ممثليه فى الأرض

---

(٥) انظر: Wordswoth. Preface, pp.606ff.

(٦) انظر: René Wellek, 'Romanticism re-examined', in *Romanticism reconsidered: selected papers from the English Institute*, Northrop Frye (ed.), New York & London: Columbia University Press, 1963, p. 133.

عن طريق إخضاع الطبيعة. ولقد شعر الشباب المثقف مع بداية القرن التاسع عشر– ذلك الشباب الذى اكتسب ثقافته مع استقرار الروح العقلانية لعصر التنوير– أن ثمن هذه الحرية كان باهظًا للغاية. وبعدما كان مفترضًا طبقًا للوعد الديكارتى أن يصبح الإنسان "سيد الطبيعة ومالكها"، وجد الإنسان نفسه مواجهًا بعالم تم ابتذاله إلى أن أصبح آليًا وبلا روح، ولم يعد للإنسان من دور سوى أن يكون الأداة التى تتلاعب بذلك العالم. ومن هنا كانت "الطبيعة" بالنسبة لكانط - الذى جاء بعد ديكارت بقرن ونصف وتبع السعى الفلسفى لديكارت فى الفصل بين العقل والمادة - كانت لا تعنى سوى "وجود الأشياء كما تحددها القوانين العامة"[٧]. وعندما قرأ جوته فى شبابه مع أصدقائه فى السبعينيات كتاب هولباخ **نظام الطبيعة** *Systeme de la nature, Holbach* وجدوه مثيرًا للكآبة بسبب نظرته المادية "الميتة والبشعة"، فقد وجدوا فى دراسته غير ما تمنوه "من شموس ونجوم، وكواكب وأقمار، من جبال ووديان وأنهار وبحار، وكل ما هو حى متفتح فيها"، بل رأوا أنفسهم فى ظلمة الإلحاد الموحشة؛ حيث لا وجود لكل ما فى الأرض من أشكال وكل ما فى السماء من أجسام".[٨] ونجد نفس الإحباط يتردد فى الجيل اللاحق فى ملاحظات لا تحصى حول الطبيعة والحياة الإنسانية التى تحولت إلى رتابة آلية مهددة بالموت الوشيك إن لم تبعث للحياة بروح جديدة منسجمة مع روح الإنسان.

---

(٧) انظر:

Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, § 14, in *Werkausgabe*, Wilhelm Weischedel (ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 159.

(٨) انظر:

Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, Klaus-Detlef Müller (ed.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1986, p. 535 (Part iii, Book xi).

إن "الجيل الرومانسى" – ومصطلح الجيل بمعناه الدقيق كمقولة سيكوسوسيولوجية يمكن تطبيقه هنا لأول مرة فى تاريخ الفكر – كان عليه مواجهة ما اعتبره المحصلة البائسة للروح الحديثة للتحليل العلمى والمراجعة النقدية العلمانية والمذهب النفعى. وفى نفس الوقت لم تكن أبدًا العودة إلى عالم ما قبل التحديث خيارًا مطروحًا. بل إن الحل الرومانسى لما أصاب العالم الحديث من "فقدان للسحر" (كما سيطلق عليه ماكس فيبر لاحقًا) هو استعادة سحر العالم بالشعر. لقد كان من الضرورى استعادة ما تبدد من أسطورة وسحر، واستعادة العلاقة التى قطعت ما بين الإنسان والطبيعة بواسطة وسائل جمالية. وكان استقلال الفن، ذلك المفهوم حديث التأسيس، هو الأساس، ولم يكن يفهم منه أن التجربة الجمالية حبست نفسها فى حدود متواضعة، بل إنها اعتبرت نفسها صاحبة الحقيقة "الأسمى" بشكل مطلق فى كل المجالات الثقافية والاجتماعية بما فى ذلك المجالات العلمية والسياسية. وفى إطار هذا النوع من التفكير كانت الوظيفة العامة لذلك التوجه من الفن للطبيعة هى التوكيد الوجودى بل والميتافيزيقى. إن إعادة الخلق السحرى التى يقوم بها الشعر أو كما أطلق عليها الكتاب الألمان إضفاء الرومانسية على العالم لم تكن لتفضى إلى عالم الحكايات الخرافية الوهمى. إنما إلى اكتشاف إبداع الخالق الذى كان مدفونًا فى الأرض. أو تفضى بالنسبة للرومانسيين إلى البدء فى خلق جديد. فبالنسبة للتفكير الرومانسى فيما يخص الطبيعة يكاد الاكتشاف والاختراع أن يتطابقا. وهنا نصل إلى التناقض الأساسى فى المشروع الرومانسى. فقد اعتبر أن الطبيعة فى وضعها الحالى مشيئة ومستعبدة، فكان الابتعاد عنها لخلق عالم جديد من خلال العقل الذاتى غير المحدود والذى يمتلك قدرات أشبه ما تكون بالقدرات الإلهية، ومع ذلك يسعى إلى ما يطمئنه فى النهاية من خلال التجاوز إلى الطبيعة "الحقة". وهو مشروع بدا أحيانًا تقدميًا وأحيانًا أخرى رجعيًا على حسب المنظور ونقاط التركيز، ولكن بشكل عام، ورغم ما يغلف الأمر من نغمة محافظة، زادت قوتها مع تراجع الحركة – وخاصة فى ألمانيا – على المستويين الفردى والجيلى، فإنها لم تكن حركة رجعية وكانت

طموحاتها فى البداية طموحات ثورية. لقد ظل الرومانسيون الألمان الأوائل على وجه التحديد أبناء وبنات فلسفة عصر التنوير ونجمه الساطع كانط، الذى جمع بين شعور عميق بنواحى قصور العقل وبين مجهود مضن لتجاوز ذلك القصور على أساس استقلال العقل الذى حازه عن جهد وحق الفرد فى التحقق الذاتى. وفى تسعينيات القرن الثامن عشر نجد إحدى الشذرات الفلسفية المهمة غير المعروف مؤلفها وإن ارتبطت بمجموعة الأصدقاء من طلاب توبنجين Tubingen شيلينج وهودرلين وهيجل، تعلن عن "أسطورة العقل" الجديدة الوشيكة[٩]. وكان على العقل المتحرر من الجسد أن يتجسد مرة أخرى فى الشعر، ويستعيد الشعر الطبيعة التى تحولت إلى الآلية، ويتأسس مجتمع شعرى ليس عن طريق الوحى الخارق للطبيعة أو للإنسان، ولكن كنتاج لعقل واع بذاته. ويدعو ذلك النص التأسيسى الموجز إلى تحرير العقل من تهديد قوى الخوف الأسطورى والضرورة الفيزيقية، وهو هم عصر التنوير، وكذلك من الدافع القسرى القاتل للروح لاستعباد الطبيعة واستغلالها، حتى يمكن التواصل مع الطبيعة كشريك يقف على قدم المساواة. وبعد ذلك بقرن ونصف صاغ ثيودور أدورنو هذا المشروع الطوبائى بل الصوفى بروح تنتمى للرومانسية الأولى، وإن قلل من دور الذات المستقلة. التنوير الحقيقى هو ما يتجاوز الأداتية العقلانية عند بيكون فى سبيل تحقيق التحرر ليس من العقل ولكن من أجل ما يشكل "الآخر" بالنسبة للعقل[١٠]. التنوير متحققّ، كما يطرح أدرونو، سيكون "الطبيعة المدركة حسيًا من خلال اغترابها"[١١].

---

(٩) انظر:

Mythologie der Vernunft: Hegels 'ältestes Systemprogramm' des deutschen Idealismus, Christoph Jamme and Helmut Schneider (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

واليوم هناك تصور جدى أن شيلينج هو مؤلف تلك الشذرة.

(١٠) انظر:

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 98.

(١١) انظر:

Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, p. 57.

(٢)

إن التصالح بين "العقل" - أداة الاستقلال الإنسانى- و"الطبيعة" التى فصل نفسه عنها، أو استعادة الطبيعة عن طريق تطور ثقافى كامل، يمثل رؤية طوبائية، يعيد من ناحية الحركة الرومانسية إلى فكرة عصر التنوير عن التقدم التاريخى، ولكنه من الناحية الأخرى يستبدل بالتقدم الخطى المستقيم الشكل الدائرى، أو بالأحرى الحلزونى للعودة إلى الأصل(١٢). ولكن إذا كان العقل هو القوة الحاسمة فى هذه العملية، فهل الدور المنوط بالطبيعة إذن هو محض دور سلبى؟ وكيف يمكن للطبيعة - وهى "الآخر" المستقل عن العقل الإنسانى - أن تشارك فى الكشف عن نفسها بتلقائية لذلك العقل؟ وكيف يمكن لصوتها أن يستعاد من حالتها المغتربة؟

أما السؤال الأكثر حسمًا فهو: ألا يمكن اعتبار العقل المبدع "الشعرى" مجرد طريقة أخرى، أكثر حنكة وشمولاً، لممارسة سيادة الإنسان على الطبيعة؟ وهو ما يفضى بنا إلى الوظيفة الأساسية للشعر من توسط ومصالحة. لقد اعتبرت الفلسفة الألمانية المثالية الاغتراب الحديث خطوة جدلية ضرورية من أجل الوصول إلى تقدير وإحساس "أرقى" بالطبيعة، فى حين اعتبر وردزورث وحلقته أن رهافة الحساسية لجمال الطبيعة وقيمتها المتعالية هى العدة "الطبيعة" للشاعر الحديث، وفى كلتا الحالتين كان الشعر، والفن بشكل عام ضمنًا، يحظى بدور المدافع والبديل عن الطبيعة، المتحدث باسمها وبالنيابة عنها. وفى نفس الوقت كان دوره يتجاوز مجرد تمثيل البديل. لقد أصبحت "شعرية" الفن بالمعنى

---

(١٢) الدراسة التى تعد المرجع الأساسى فى مسألة الشكل الدائرى للعودة من الاغتراب والانقسام وما بعدها فى الرومانسية الأوروبية هى:

M. H. Abrams. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature*, New York & London: Norton. 1973.

الرومانسى المميز، فى تحالف مع الطبيعة داخل عقل الإنسان نفسه. ومن خلال هذه "القوة الطبيعية" أصبحت الذات مرتبطة ارتباطًا حميمًا مع العالم الخارجى حتى قبل أى نشاط واعٍ. فهناك انسجام موجود مسبقًا بين العقل والطبيعة، على العقل أن يصيغه لفظيًا ويصقله حتى يطور من إمكاناته الكامنة. يقول وردزورث فى تناوله للطفل فى قصيدته "استهلال" مقدمًا صياغة للبرنامج: "لقد منحته [الطفل] المشاعر قوة/ سرت فى ملكات الحس البازغ/ ومثل أداة العقل الواحد العظيم/ خلقت الخالق والمتلقى كليهما/ تعمل، ولكن بالتوافق مع عملها/ الذى تراه أمامها"[١٣]. أما "العقل الواحد العظيم" فهو بالطبع العقل الإلهى، وهو ليس العقل المنفصل عن الكل والذى يضع نفسه فى مواجهة هذا الكل، إنما هو الطاقة الإبداعية الشاملة والجامعة وتتمثل أداتها وانعكاسها فى حساسية الطفل - أى الفنان ضمنًا - وفعاليتها.

ومن منظور الكتاب الرومانسيين كان على الشعر أن يستعيد العقل الأصلى الجامع، والذى أطلقت عليه الفلسفة المثالية الألمانية مصطلح Geist، أو "المخيلة الأولية" التى وصفها كوليردج "بالأداة الأساسية لكل إدراك حسى إنسانى، وتكرار فى العقل المتناهى لفعل الخلق الإبداعى الأبدى للأنا اللامتناهية"[١٤]. وعلى الشعر أيضًا أن يطلق (مرة أخرى) عملية الصيرورة الأبدية التى تقف العقلانية الأداتية أحادية الجانب عائقًا فى سبيلها. فإذا كان العلم يشق "كالسكين الحاد" الطبيعة الصديقة" فيقتلها ولا يترك وراءه سوى "محض حطام

---

(١٣) انظر:

William Wordsworth, *The prelude* (1850), II: 255ff. *The prelude 1799, 1805, 1850: authoritative texts, contexts and reception. Recent critical essays*, J. Wordsworth, M. H. Abrams and S. Gill (eds.), New York & London: Norton, 1979, pp. 79ff.

(١٤) انظر:

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria* in *The Oxford Authors: Samuel Taylor Coleridge*, H. J. Jackson (ed.), Oxford & New York: Oxford University Press, 1985, p. 313.

ينتفض ويموت" فإن الشعر يعيد لها الحياة واللغة "كما لو كان من خلال شراب روحى (geistvollen)"[١٥]. و"الشعر" هنا لم يعد "الفن و"الصنعة" التى وضعها الكلاسيكيون فى مقابل الطبيعة؛ بمعنى فرض نظام له بنيته على مادة فى حالة من الفوضى. لقد دعت نظرية علم الجمال الأرسطية والتى سادت أوروبا منذ عصر النهضة، إلى محاكاة شكل النظام المتضمن فى الطبيعة أو الذى وضعه الخالق فيها. فالفنان يتبع البنية المعيارية الموجودة أصلاً للعالم كما خلق أو يتبع الأعمال "الكلاسيكية" الأقدم محاكيًا نفس بنيتها. إن "الطبيعة" التى روجت لها الجماليات الكلاسيكية لتكون نموذجًا للفن كانت هى الكون الذى خلقه الله ذلك العمل الفنى الأعظم، وسيظل الفن الإنسانى بالضرورة مشتقًا منه. ولقد ظل هذا النظام التراتبى بلا تغير أساسى طوال القرن الثامن عشر. وظلت أبيات بوب الشهيرة "اتبع الطبيعة أولا واجعلها الحاكمة لعقلك/ بمقياسها الحق، الذى لا يحيد"[١٦]. تشكل المعيار الوجودى بالإضافة للمعيار الجمالى، وإن كان فى صورة معقلنة "تنويرية". لقد كان شعر وصف الطبيعة فى عصر التنوير والذى كان منتشرًا فى إنجلترا كما فى ألمانيا وكان يعد شكلاً مهمًا خرج منه لاحقًا الرومانسيون، قد سعى لخلق تصالح ما بين التجريبية البناءة للعلم الحديث والفكرة الموروثة عن الكينونة الميتافيزيقية الموجودة مسبقًا، وهى فى شعر بوب مرة أخرى "الطبيعة غير الخطاءة الساطعة، لا تزال بضوء إلهى/ واحد واضح لا يتغير فى الزمان والمكان../ هو نبغ الفن ومنتهاه وحكمه." إلا أن الرومانسية تركت هذه الأرضية الميتافيزيقية، وحاولت فى نفس الوقت أن تستخلص ما هو جذرى فى المقاربة العلمية الحديثة للعالم، وأن تجد بديلاً عن النظام الكونى المنهار ونسق

---

(١٥) انظر:
Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Die Lehrlinge zu Saïs* in *Schriften*, Paul Kluckhohn and Richard Samuel (eds.), Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1960, I: 84.

(١٦) انظر:
Alexander Pope. 'An essay on criticism', lines 68C. *Poetical works*, ed. Herbert Davis, London: Oxford University Press, p. 66 (الطباعة فى الأصل تشدد على ملكة الطبيعة)

تماثلاته بين العالمين الفزيقى والأخلاقى الذى يقدم العالم المادى وما يناظره فى العالم الأخلاقى. ولقد وجدت الإجابة فى ذلك المبدأ الجديد للإبداعية الإنسانية والذى كان متأصلا فى الفاعلية العابرة للذوات والدينامية المتمثلة بقدر متساو فى العقل أو الروح Geist وفى "الطبيعة".

لقد ميزت الفلسفة الرومانسية بين ذات "مطلقة" وذات نسبية تنقسم بهدف التعرف على نفسها فتخلق العالم الموضوعى، عالم لا أنا. إن الفرضية الأساسية للفلسفة المثالية هى أولوية الوحدة المطلقة للأنا الترانسندنتالية على الانقسام بين الذات والعالم الموضوعى، وهى الفرضية التى يشترك فيها كل الممثلين الألمان للرومانسية المبكرة Fruhromantik بما فى ذلك هولدرين ونوفاليس والأخوان شليجل. وكانت "المخيلة" (أو Einbildungskraft اللفظ الألمانى الأكثر تفاعلا والذى استحضره كوليردج) المعادل الشعرى، والمبدأ الأساسى الذى يوحد الإبداع الروحى، والذى موضع نفسه (عن غير وعى) إذ فصل الطبيعة عن عقل الفرد، ثم عاد مرة أخرى إلى وحدتها الأصلية عن طريق الاعتراف الواعى بوحدة تلك الثنائية. إن المخيلة هى الوسيلة التى يواجه من خلالها العقل العالم باعتباره من صنع العقل نفسه، وكأنه "الخالق والمتلقى معًا". وهو ما أطلق عليه فريدريك شليجل "القدرة الموضوعية الكلية للروح الإنسانية"[١٧]. فالطبيعة إذن ليست مجرد إسقاط أو إنشاء من صنع العقل، ولا هى "ما وراء" غريب لا سبيل للوصول إليه أو فهمها؛ فكلتا الفكرتين تناظر طبيعة متصورة باعتبارها عكس العقل وخصمه والتى يطلق عليه الفهم أو العقل (Verstand أو Vernunft) وليس الروح Geist. وفى المقابل نجد الطبيعة شريكا محبا ومتجاوبا تربطنا بها علاقة عميقة تفوق كل تصور، وإن ظلت تحتفظ باستقلالها الأساسى عنا نحن الكائنات المحدودة بعالم الخبرة الواقعية. ومن هنا تظل الطبيعة المتخيلة وسيطًا بين الذات

---

(١٧) انظر:

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Ernst Behler (ed.). XII: 421 (from *Kölner Vorlesungen*. 1804).

والموضوع، بين الداخلى والخارجى، بين الفاعلية والسلبية، مساحة تتوقف فيها هذه الاختلافات عن الفعل أصلا. و"المطلق" ذلك الذى بحكم تعريفه لا يمكن الوصول إليه، أصبح الوصول إليه ممكنًا من خلال "الصورة". لقد كان شعر الطبيعة الرومانسى يرمز لهذا الإنجاز للمخيلة Einbidungskraft بصورة شعرية توحى بالانصهار المتميز بين العالم الداخلى والعالم الخارجى، وربما تكون صورة "النسمات" أو الريح التى تعبر عن الطبيعة الحية مثلما تعبر عن إلهام الشاعر هى أهم تلك الصور[١٨]، بالإضافة لغيرها كآلة الهارب العولسى (إله الرياح)، والصدى، والشفق والحجاب و"التحويم" (Schweben).

ولكن كما يظهر من خلال هذه الصور فإن المخيلة فشلت فى تقديم أرض صلبة تقف عليها بالذات. فعلى عكس المأمول لم يتمكن التعزيز اللامحدود للقدرة الإبداعية للعقل على درء شبح الأناوحدية الذى انتاب النفس فى العصر الحديث منذ ديكارت بعد التمكن الذى حققته ذاتيًا، بل إنه زاد من وطأة حضور ذلك الشبح، فقبل عصرنا هذا كان العقل المفكر والعالم المادى كلاهما مدينًا بوجوده لسلطة عليا مثل النومين عند كانط numinous "الأشياء فى ذاتها"، سلطة تتجاوز القدرة الترانسندنتالية للمعرفة الإنسانية. وجاء الفلاسفة والشعراء الرومانسيون - أولئك الذين حملوا ميراث الانفجار فى الإنتاج العلمى والتكنولوجى غير المسبوق، والذين تفتحوا على ما بدا من إمكانيات لا نهائية لقدرة العقل على الإبداع - جاءوا ليعبروا عما بداخلهم من لوعة على انهيار محتمل لعالم صنعوه بأيديهم ولن يبق منه شىء. وقد صاغ جان بول ريشتر Jean Paul Friedrich Richter الروائى الألمانى وصاحب النظرية العميقة فى علم الجمال التى تضمنت نقدًا (ذاتيًا) للحركة الرومانسية فى ١٨٠٤ Vorschule der Asthetik

(١٨) للمزيد راجع:
M. H. Abrams, 'The correspondent breeze: a Romantic metaphor', in M. H. Abrams (ed.), *English Romantic poets: modern essays in criticism*, New York, London and Oxford: Oxford University Press. 1960.

صاغ عبارة "العدمية الجمالية" ليشير لذلك الاتجاه[١٩]. ومن هنا جاء التأرجح الواضح بين طرفى النقيض" بين النشوة الإبداعية والاكتئاب العدمى، وهو ما عبرت عنه أعمال تلك الفترة؛ كالخطابات الأولى فى رواية فرتر لجوته فى ١٧٧٤، الذى يمجد بطلها القوة المانحة للحياة التى تعتمر بصدره ثم ما يلبث أن يسقط فى الفراغ لحظة أن تغادره تلك القوة، وعند كوليردج الذى يرثى فى قصيدته "الكرب" "نحن لا نأخذ سوى ما نعطيه / وفى حياتنا فقط تحيا الطبيعة"[٢٠]. ونجدها أيضًا فى الرؤى الشعرية الكابوسية لنهاية العالم عند جان بول، وفى رواية فرانكنشتين Frankenstein لمارى شيلى، وفى نقد كيتس وهازليت "للأنانية" التى تستغل الجمال لدى وردزورث فى تأملاته للطبيعة[٢١].

ومرة أخرى نجدنا بصدد المفارقة الرومانسية الأساسية وهى "اختراع" الطبيعة أو "اكتشافها". لقد كان من الرومانسيين من أكد على أن ثمن اكتساب تلك القدرة الهائلة والمتزايدة فى العالم الحديث قد يكون ارتدادًا إلى الإيمان الدينى عن رغبة جارفة فى اليقين الميتافيزيقى المفقود، ولكن الاتجاه الأساسى للرومانسيين كان فى صالح تعزيز مبدأ الإبداع الإنسانى غير المقيد للعصر الحديث وإعادة توجيهه. صحيح أن عالم الظواهر الموضوعى كان بحاجة إلى ما ينقذه من التقولب على يد العقل الأداتى، ولكن ذلك العالم بلغ مكانته الطوبائية القادرة على البقاء على يد القدرة المستقلة للمخيلة. وهذا لا يعنى بالطبع أنه بالنسبة للمخيلة الرومانسية لم تكن الطبيعة سوى وهم أو غلاف من المشاهد الخداعة (كما كانت بالفعل أحيانًا)، ولا أن البحث عن الظاهرة الطبيعية الفردية لم

---

(١٩) انظر:
Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, §2 in *Werke*, Norbert Miller (ed.), Munich: Carl Hanser, 1963, v: 31ff.

(٢٠) راجع:
'Dejection: an ode' in *The Oxford authors: Coleridge*, 1985, p. 114.

(٢١) للمزيد راجع مقالاته عن وردزورث وكذلك:
'The character of Rousseau', in *Selected writings*, Jon Cook (eds.), Oxford & New York: Oxford University Press. 1991.

يكن أمرًا حقيقيًا. فالممارسة الشعرية - تحديدًا للكتاب الإنجليز - أظهرت التزامًا مخلصًا للعالم الموضوعى المستقل. ولكن كما يوضح الجدل على شعر وردزوورث فإن مسألة "موضوعية" تمثيل الطبيعة ظلت قضية خلافية. فالرغبة الشديدة للذوبان فى العالم الموضوعى كانت تعويضًا عن الخوف العكسى من الفراغ. وربما يمكننا القول إن افتراض إخلاص تلقائى للعالم الموضوعى كان فى حد ذاته مثالاً "عاطفيًا"، وحتى ١٨٣١ كان توماس كارليل يضع المزاج الشعرى "المسكون تمامًا بالعالم الموضوعى" فى مواجهة "الحالة المريضة للأدب الواعى بذاته" فى أعمال مثل فرتر،[٢٢] وهناك عدد هائل من الملاحظات مثل تلك التى قدمها كوليردج فى مرحلة مبكرة مؤكدًا - قبل تعرفه على الفلسفة الألمانية - على "الوحدة المتينة والسلسة بين العالم الفكرى والعالم المادى"[٢٣]. كلها ملاحظات تحمل تفاؤل التقوى. ومرة بعد مرة يسعى النشاط الشعرى إلى تحقيق تلك الوحدة، شاهدًا على ذلك القلق الوجودى بأن الإبداع نفسه يعنى إعادة الحياة للطبيعة - أو فى صياغة شليجل "القدرة الموضوعية الكلية للروح الإنسانية" - ما هى إلا صورة أخرى لتوجه العالم الحديث لاستخراج جوهر العالم.

لم يكن هناك مخرجٌ منطقىٌ من الدائرة التى حولت تعالى الإله الخالق إلى التعالى الداخلى للعقل الإنسانى. ومنذ ما يزيد عن نصف قرن أثار أرثر لفجوى جدلاً بين الباحثين فى الرومانسية من أصحاب التوجه الإنجليزى حول التمييز ما بين التوجه إلى "النزعة البدائية" وبين "نزعة الإنشاء العقلى" فى أدب النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وقد اعترض لفجوى على أن الاتجاهين قد نسبا بلا تمييز وبغير وجه حق إلى الرومانسية. وفى رأيه أن الرومانسية (وخصوصًا فى ألمانيا) كانت مدفوعة بواسطة نزعة إنشاء عقلى حداثية أكيدة، فى حين أن

---

(٢٢) انظر:

Thomas Carlyle. 'Characteristics' (1831) in *Romantic criticism*. R. A. Foakes ed. (The English Library). Columbia, SC: University of South Carolina Press. 1968. pp. 148ff.

(٢٣) مقدمة لـ *Pamphlet anthology of sonnets*, 1796

"النزعة البدائية" أو "الطبيعية" كانت تنتمى لأصحاب المذهب العاطفى الأوائل، للمرحلة "الروسّية، " (نسبة إلى جان جاك روسو) فى تاريخ الأدب[٢٤]. ولكن الحقيقة أن كلا الاتجاهين قد عملا معًا عن قرب. وإذا كانت الكلمة نفسها دليل فإن تعريف شيلر الحداثى "للعاطفية" أو Sentimentalisc. والتى كانت نقطة انطلاقنا، يؤكد الارتباط الداخلى ما بين جانب الإنشاء العقلى وجانب الاسترجاع. وهو إذ ينتقد الأدب "العاطفى" واسع الانتشار فى عصره بسبب تعثره فى منتصف الطريق بين وهم الطبيعة بما فيه من حنين إلى الماضى ("البدائية") وبين المثال الروحى الذى يدفع للأمام، يفترض شيلر أن كلاً منهما يقوم على الآخر. فالرومانسية أو الشعر العاطفى "الحقيقى" بالمعنى الذى يستخدمه شيلر هو المذهب العاطفى بعدما تطور إلى التأمل الذاتى حول شرطه الحداثى؛ فهو يعترف بالدافع الطوبائى الكامن فيه ويؤكده، ويستعيد صلابة الإحساس بالطبيعة وموضوعيتها فى سعى جمالى إنشائى يحوى مهمة فلسفية وتاريخية. (وفى نفس الوقت فإن هذه المهمة تحديدًا التى ظلت بشكل أساسى مكونًا رئيسيًا للرومانسية هى التى وضعت الرومانسية على أقصى الرافد الرئيسى ذى نزعة الإنشاء العقلى المكون للحداثة).

لقد أمدت المناظر الطبيعية باعتبارها التصور والتمثيل الجمالى للمظهر الخارجى للطبيعة فى شكل صورة، الرمز الأساسى لقدرة المخيلة على تحويل الأشياء. مصطلح "رومانسى" نفسه بمعناه الحديث يبدو أن استخدامه بدأ أولاً فيما يتعلق بالمناظر الطبيعية.[٢٥] وحتى فى أقصى تجريدها حملت الفكرة الرومانسية

---

(٢٤) راجع:
Arthur Lovejoy. 'On the discrimination of Romanticisms' in M. H. Abrams (ed.), *English Romantic poets: modern essays in criticism*, New York: Oxford University Press, 1960 (first 1924. then in Arthur Lovejoy, *Essays in the history of ideas*, 1949).

(٢٥) راجع:
Lilian R. Furst, *Romanticism in perspective: a comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, London: Macmillan, 1969.

عن الطبيعة دائمًا إيحاءً بالعينى والحسى، البصيرة والبصر، التى من دونها لم يكن بالإمكان تصور سحرها. ويرى الفيلسوف يواشيم ريتر Joachim Ritter فى مقال مهم غير معروف فى العالم المتحدث بالإنجليزية إلا قليلا، أن خبرة المناظر الطبيعية الحديثة حلت محل تراث النظرية "theoria" عند الكلاسيكية والعصور الوسطى، وهو التأمل الفلسفى لكون مغلق والذى أصبح قديمًا مهجورًا من بعد كوبرنيكوس ومقاربته العلمية والتكنولوجية للطبيعة.(٢٦) فبدلاً من الواقع "المعطى" ("الطبيعى") للخلق الإلهى، نجد المناظر الطبيعية خلقًا جماليًا "للكل". فالذات لم يعد يرضيها أن تتلقى العالم من يد الخالق بل تحتاج لمزيد من التأكيد عن طريق فهمها الحسى (البصرى أساسًا)، أو "خارجيتها" وهو المصطلح الذى أخذه كوليردج عن بيركلى، وإذا ما تبعنا أطروحة ريتر فإن "المناظر الطبيعية للعقل" فى الرومانسية كانت أكثر من مجرد تعبير رمزى عن حالة شعور داخلى، لقد حققت وظيفة ضمان أنطولوجى.

لقد كان مشروع المثالية الألمانية هو المصالحة ما بين الاستقلال الذاتى للذهن الإنسانى واستقلال العالم. وكما هو معروف فقد هاجم خلفاء كانط مقولته سيئة السمعة "الشىء فى ذاته"، والتى لم تمثل لهم مأزقًا منطقيًا فحسب، إنما وضعت حدودًا لا يمكن تحملها تحد من نشاط العقل فى صياغة العالم. ومع ذلك ففى حين كان مبدأ فختة "الأنا المطلقة" (الذى خلق الازدواجية التجريبية لما هو "أنا" وما هو "لا أنا") ملهمًا للرومانسيين الأوائل فى إيمانهم بالطاقة غير المحدودة للإبداعية، فإن هذا المبدأ سرعان ما تمت مهاجمته باعتباره اعتداءً عنيفًا وظالمًا على عالم الخبرة العملية وعلى الطبيعة. وانتصرت الفكرة الرومانسية عن "إنقاذ

---

(٢٦) راجع:
Joachim Ritter, 'Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft' in *Subjektivität: sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

الطبيعة" متغلبة على الفكرة المثالية لمبدأ التقدم الفكرى المطلق. وفى قصة بعنوان **المتدرية فى سايس** يقوم نوفاليس بمحاكاة ساخرة لتفضيل فخته للمعرفة "المطلقة" القبلية على الطبيعة التجريبية، فيقول "جالسون قرب ينبوع الحرية ننظر، إنها المرآة الشعرية العظيمة التى تكشف فيها الخليقة كلها نفسها بوضوح وصفاء، وفيها تسبح كل الأرواح والمعبودات الرهيفة للوجود الطبيعى، وهنا نرى كل الغرف مفتوحة أمامنا. فلماذا إذن نحتاج للتجوال المتعب فى العالم الموحل للأشياء المرئية؟ إن العالم الأكثر نقاء يستقر داخلنا فى هذا الينبوع"[٢٧] وكما سنرى لاحقًا فإننا نجد فى هذه العبارة المتطرفة بعض الحقيقة، ولكنها حقيقة جزئية فقط.

وكانت الخطوة الحاسمة للخروج من المأزق هى التى اتخذها الشاب شيلينج؛ ففى سنوات عمله أستاذًا بجامعة يينا فى الفترة ١٧٩٨- ١٨٠٠ وقريبًا من فيمار وفى علاقة حميمة مع الشعراء الرومانسيين الشباب، قام شيلينج بتطوير فلسفة الطبيعة التى أصبحت ذات تأثير كبير على الرومانسية الألمانية، وعلى الرومانسية الإنجليزية وإن كان بطرق غير مباشرة فى أغلبها.[٢٨] وحتى حين لم يكن هناك تأثير تاريخى قابل للإثبات فإن فلسفته (المبكرة) هى بلا شك الإسهام

---

(٢٧) انظر: Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, *Schriften*, I: 89.

(٢٨) لقد كان كولريدج بالطبع هو أهم هذه الوسائط وهو يقتبس اقتباسات مطولة فى الفصول ١٢ و١٣ من السيرة الأدبية عن أعمال شيلينج الذى يطلق عليه "سلفى الألمانى". كما أنه يهاجم فيخته بسبب "عدائه للطبيعة المتبجح والمبالغ فى انتمائه للرواقية" (ص ٣٣٤) راجع الفصل السادس من:

René Wellek, *A history of modern criticism*, vol. I, New Haven, CT: Yale University Press, 1955.

وللوقوف على الدور المميز الذى لعبه هنرى كراب روبنسن فى توصيل أفكار شيلينج للدوائر الإنجليزية والفرنسية راجع:

Ernst Behler, 'Schellings Philosophie der Kunst in der Überlieferung Henry Crabb Robinsons' in *Studien zur Frühromantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn: Schöningh, 1988.

وبالإضافة إلى كولريدج نجد تأثير شيلينج واضحًا وبخاصة على إمرسون، (انظر لاحقًا).

النظرى الأهم لعلم الجمال الرومانسى حول الطبيعة. وبالتالى فإن شيلينج يعد نقطة مرجعية بامتياز لسبر المزيد من العمق فى تناقضات المخيلة الرومانسية حول الطبيعة.

(٣)

لقد دعا بوب الإنسان إلى النظر إلى العالم الخارجى وكأنه عمل فنى صنعه الله ولا يمكن سبر أغواره؛ "كل ما فى الطبيعة عمل فنى وإن لم تدركه".(٢٩) وكان يقصد وقتها ضرورة الإيمان بكل ما أبدع الله بشكل كامل حتى وإن كان العقل الإنسانى عاجزًا عن استيعابه إلا فى شذرات صغيرة. ونجد عند شيلينج كذلك الطبيعة نتاجًا لتصميم هائل، ولكن عنده يصبح العقل الإنسانى هو صاحب المنتج اللاواعى، فى مرحلة "سابقة" (زمنيًّا ومنطقيًا كذلك) على مواجهة الإنسان للطبيعة على أساس العلاقة الثنائية. ويظل العقل الإنسانى بوظيفتيه المعرفية والأداتية منفصلاً عن الطبيعة التى تشيأت لتصبح الآخر الغريب، إلا إذا توصل العقل إلى تلك المرحلة الأرقى من المعرفة والتى يتعرف فيها على العالم الموضوعى باعتباره من صنعه هو؛ أى من صنع الروح. ويطلق شيلينج على هذه المرحلة النهائية من التصالح ما بين الخارج والداخل، والتى تسعى إليها كل معرفة وكل خبرة، "الحدس العقلى" intellektuale anschauung. وقد كان ذلك المفهوم تحديًا للفلسفة الكانطية، التى حددت المعرفة الإنسانية بنطاق الحواس. لقد أكد كانط أن المعرفة الإنسانية تتبع دائمًا، بشكل لاحق وغير كامل، فعل الإنتاج، ولا يمكن إلا "للنموذج الأصلى الفكرى" الإلهى، أو للحدس العقلى anschauende Vernunft الوصول إلى معرفة أو خلق العالم فى فعل واحد

---

(٢٩) انظر:

Pope, 'An essay on man', I, line 289 in *Poetical works*, p. 249.

متطابق بحيث يتعرف على نفسه باكتمال فى الموضوع وعلى الموضوع فى نفسه. أما شيلينج فقد سعى لأن يجهز الذهن الإنسانى بمثل هذا العقل الحدسى.

لقد اتخذ شيلينج من العمل الفنى نموذجًا على كسر الحاجز بين العقل المتناهى واللامتناهى. ومن هذه الناحية يكون كانط فى كتابه **نقد الحكم** ١٧٩٠ رائدًا له؛ إذ إنه وضع أساس علم الجمال المثالى الألمانى عامة، ولكن بالنسبة لكانط فإن العمل الفنى، "عمل العبقرية" كما كان يطلق عليه، كان عليه تحذير واضح بأنه "كما لو كان". لقد كان مجرد رمز للوحدة الإشكالية والمتعالية أبدًا - غير القابلة لأن تكون حدسية ولا قابلة للمعرفة ولا حتى يمكن تأكيدها تأكيدًا إيجابيًا - تلك الوحدة بين الطبيعة والحرية، والعمل الفنى رمز يقدم نفسه للعقل كما لو كان طبيعة تتفق تلقائيًا مع عدتنا المعرفية، كما لو كانت الطبيعة تعلن من خلاله للعقل عن رضاها بسيطرته، أو بلغة الرومانسيين كما لو كانت الطبيعة من خلاله تلقى الإنسان بوجهها المبتسم وتتواصل معه. وعند شيلينج تحولت تلك الرمزية فى الفن "كما لو كان" إلى حقيقة ميتافيزيقية راسخة. إن العمل الفنى الجمالى فى حضوره المادى يحقق ذلك التكافل الموجود مسبقًا وغير الخاضع للتفكير بين العقل والإنتاجية غير المحدودة للطبيعة، ومن ثم يتجلى فى ماهية العالم الذى على الفيلسوف أن يعيد بناءه "ويتذكره". الفن كما يؤكد شيلينج إذن هو الحدس العقلى فى حالته الموضوعية.

بالنسبة لشيلينج تتحدد مهمة الفلسفة، وبعد موت أشكال المعرفة الميتافيزيقية ذات الطابع الجوهرى، فى إظهار هذا التماهى المطلق ما بين العالم والروح. إن الفلسفة تقتفى أثر الروح Geist لتتعرف بأثر رجعى على الطريق الذى سلكته منذ انفصالها عن الطبيعة. "كل تفلسف هو تذكر للمرحلة التى كنا

متوحدين فيها مع الطبيعة"(٣٠). وفى نفس الوقت فإن عملية التذكر هذه تدفع نحو استرجاع الوضع السابق مرة أخرى فى المستقبل: "ستصبح الطبيعة الروح المرئية، وتصبح الروح الطبيعة غير المرئية"(٣١). ولكن الفن بالفعل يقدم بذلك الحدس الواحد المتناهى ما لا يستطيع التفكير النظرى تحقيقه إلا من خلال ما تصل إليه الأخرويات(*)، ذلك العلم الإشكالى. وحيث إن التفكير الانعاكسى (التفكير بصيغة ثنائية الذات والموضوع) يعنى دائمًا وبالضرورة "الانقسام"، فإن الأرضية المتماهية بين العالم والعقل هى بالضرورة تراوغ التفكير الواعى، لكن التفكير "النظرى" يحاول أن يتغلب على معضلة الثنائية ويستعيد وحدة "اللاوعى" مع الطبيعة التى انفصل عنها العقل (المتناهى). وفى رحلته اللانهائية والمتعرجة للوصول إلى التعرف الذاتى باعتباره المبدأ الإبداعى المنشأ فى الطبيعة وبوصفه طبيعة، يجد العقل فى الفن ملاء حسيًا يبعث على الاطمئنان. "الفن إذن يمثل للفيلسوف أسمى خير ممكن، حيث إنه يفتح له قدس الأقداس بمعنى ما حيث يشتعل الأبدى والأزلى فى وحدة واحدة، كما لو كان فى لسان لهب مفرد، ما قد انفصل فى الطبيعة وفى التاريخ." هذا نص مأخوذ عن الفقرة الختامية لكتاب **منهج فلسفة التعالى (الترانسندنتالي) المثالية**(١٨٠٠)، وهو العمل الذى أكد بقوة على وظيفة الفن الرائدة بالنسبة للفلسفة النظرية. ويمضى شيلينج فى نفس القول الشعرى مستدعيًا "الطبيعة" باعتبارها الفضاء الغامض "لأوديسة الروح": نظرة الطبيعة التى يشكلها الفيلسوف لنفسه بشكل صنعى Kunstlich، فالفن هو الأكثر أولية والأكثر طبيعية. وما الطبيعة، كما نسميها، سوى قصيدة ظلت مغلقة على نفسها

(٣٠) انظر:
F. W. J. Schelling, Allgemeine Deduktion der Physik', in *Sämmtliche Werke*, K. F. A. Schelling (ed.), Stuttgart: Cotta, 1856–61, IV: 77.

(٣١) انظر:
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Einleitung zu: Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in *Ausgewählte Schriften*, Manfred Frank (ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, I: 294.

(*) علم الأخرة eschatology جملة الآراء المتعلقة بنهاية العالم ومصير الإنسان من موت وبعث وحساب وجنة ونار وتسمى أيضًا أخرويات (المعجم الفلسفى، مجمع اللغة العربية، ١٩٧٩) (المترجمة).

فى لغتها السرية. ولكن إذا كان للغز أن يكشف عن نفسه ستتبدى لنا لحظتها أوديسة الروح التى تاهت عن نفسها فى روعة بحثها الخادع عن نفسها. فالمعنى يطل من خلال العالم الحسى فقط وكأنه يطل من خلال الكلمات [الكثيرة]، فقط من خلال الضباب الغائم [تتجلى] أرض المخيلة التى نسعى إليها(٣٢).

نجد هنا الحكاية الفلسفية الأصلية لما سعت إليه الرومانسية من بحث، بحثها عن الطبيعة التى تكشف عن نفسها للعقل وكأنها اكتمال للمعنى الموجود فى العقل. الطبيعة قصيدة غير مدركة لما فيها من شعر (أو شعرية بمعنى أصح) طالما لم تدرك الروح تمامًا أنها المؤلف لتلك الطبيعة (لاحظ هنا كيف تتجاوز اللغة المفهومية للفلسفة فى صور شعرية فتؤدى ما تؤكده). وبالعكس، فإن الشعر بمعناه الدارج والمتناهى هو إنتاج أعمال شعرية تشارك فى عملية الإنتاج الكونية تلك، فكتابة الشعر محاولة – جزئية ومتشذرة أبدًا – لقراءة الطبيعة وكأنها قصيدة، لفك شفرة اللغة المنسية. وباعتبارها "مجازًا كليًا للروح"(٣٣) ('Universaltropus des Geistes', Novalis) تدعو الطبيعة بل تطالب بقراءة مبدعة، وهى قراءة بدورها استجابة لإبداعية العقل الذى يعمل بالطبيعة بلا وعى والذى يعيد إبداعها مرة أخرى فى إنتاج الأعمال الجمالية.

ولكن على الرغم من كل الإرهافات الجدلية فى العلاقة ما بين الطبيعة والعقل، فإن هذا لا ينفى ما فى هذه العلاقة من طابع مرآوى أساسى. إن التفكير المثالى بشكل عام ينم عن "علاقة نرجسية بنفسه"(٣٤) فى حين تكشف "الفلسفة

---

(٣٢) انظر:

Schelling, *System des transcendentalen Idealismus* in *Ausgewählte Schriften*, I: 696.

(٣٣) انظر: Novalis. *Schriften*, II: 600

(٣٤) انظر:

Ernst Behler, 'Die Kunst der Reflexion: Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche' in *Studien zur Romantik*. p. 116.

الأعلى" عن ميل إلى اقتران محرم عند "التفكير فى زواج الطبيعة والروح".[٣٥] أما نوفاليس فيشير إلى الجانب الإيجابى فى تناوله "لعملية احتضان الذات" باعتبارها المصدر الأساسى لعلاقتنا الشبقية بالعالم، ولكنه ما يلبث أن يضيف أن الشبق الذاتى يظل سرًا. فى هذا الفهم يصبح مبدأ الفلسفة بمثابة القبلة الأولى- أصل العالم الجديد – بداية النظام المطلق للزمن – إدراك التوحيد بالذات النامى إلى ما لانهاية".[٣٦] تلك القبلة الأولى، يمكننا بشكل عام أن نترجمها إلى الوهلة الأولى على أنها ليست إلا الأم التى نتوق إليها. ولكن العقل لا يتوقف أبدًا عن التفكير ولا يصل إلى تحقيق لحظة اكتمال نهائية. يقول فريدريش شليجل "تعتبر المثالية أن العالم مثل عمل فنى أو قصيدة إلا أنه لا يعرف ذلك من اللحظة الأولى"[٣٧]. وتظل القراءة المتمعنة للعالم مثالا لفهم كلى للطبيعة لا يمكن الوصول إليه، أو بكلمات نوفاليس " نظام من التمثيل المتبادل للكون" (Wechselrepräsentationslehre des Universums)[٣٨]. إن (إعادة) خلق نص الطبيعة أدى إلى انفتاح النص الرومانسى على لعب لا نهائية للدلالات تقدم نفسها للبطل وللقارئ وتنسحب منهما فى ذات الوقت. وبالعمل على المسافة الفاصلة بين الغريب والمألوف، الجديد والقديم، واللاواعى والواعى، الحلم والعالم، أو الداخلى والخارجى، يحل التعرف على الطبيعة عن طريق الفن محل تكرار القول السابق طبقًا لمبدأ المحاكاة الطبيعية imitation naturae. إن "الوحدة المتينة والجميلة بين العالم الفكرى والعالم المادى" (كوليردج) لابد أن تنجز وتثبت نفسها المرة تلو الأخرى عن طريق عملية مستمرة من التغريب الشعرى، إن الأشياء المرئية فى عالم

---

(٣٥) المرجع السابق (III: 375)

(٣٦) انظر: Novalis. *Schriften*. II: 541 (no. 74)

(٣٧) انظر: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, xii: 105.

(٣٨) انظر: Novalis. *Schriften* . III 266.

نوفاليس الأرضى تصبح مرئية أصلاً عن طريق إبعادها عن المسار الطبيعى للحياة و"انعكاسها فى ينبوع" الوجود الداخلى للعقل الإنسانى. إن الروتين اليومى واختزال الطبيعة على سطح آلى يعطى ألفة كاذبة لإدراك نمطى وممارسة نمطية تناقض الهاجس العميق للعقل بالتناغم الذى كان فى الماضى والذى سيكون فى المستقبل. وبالتالى فالوصول لحقيقة الطبيعة يمكن استعادته فقط – وهى مفارقة – عن طريق تغليف الطبيعة بغلاف من الغموض يحث العقل على السعى إلى أعماقها بحثًا عما هو عجيب وفى نفس الوقت مألوف إلى أعمق الحدود.

فى شذرة نثرية قصيرة Die Lehrlinge zu Sais (المتدربون فى سايس، والتى كتبت فى ٩ – ١٧٩٨ ونشرت فى ١٨٠١ بعد وفاة نوفاليس) اختار نوفاليس قدس الأقداس فى مصر القديمة كرمز لموقع هيروغليفى لمناقشة فلسفية حول حقيقة الطبيعة. ولا يجد الراوى الشاب تلك الحقيقة فى أى من الآراء المختلفة التى يسمعها حوله (رغم أن تلك الآراء مجتمعة تقترب من الحقيقة، فالطبيعة هى "التواصل اللانهائى") ولا يجدها كذلك فى "تلال الأوراق والأشكال الغريبة" المتراكمة فى الغرف وكأنها معارض للطبيعة المعاصرة. ولكنه يجدها فى رواية قصة خرافية بسيطة. وهى قصة عن شاب مثل الراوى نفسه يترك بلدته وحبيبته بحثًا عن الحقيقة التى لا يعرفها "حيث تقطن أم الأشياء العذراء المقنّعة"، وفى مزيد من المضاعفة بلا نهاية mise en abime (أى الصورة داخل الصورة والمسرحية داخل المسرحية وإضاءة السرد لبعض جوانب القصة الإطار والتناص كخاصية لطبيعة اللغة فى الشعر والسرد القصصى – المراجع) يغلب النعاس البطل الشارد ويرى منامًا، "إذ لم يكن يسمح سوى للحلم أن يصل به إلى عمق قدس الأقداس.." الحقيقة إذا لا يمكن الوصول إليها عن طريق اختراق الأسرار المادية للطبيعة (وهو شىء يجب الإشارة إلى أن نوفاليس كغيره من الرومانسيين لم يتجاهله عمليًا بالمرة) ولكن عن طريق كشف للنفس الشاعرة. إن الشاب وهو

مغتربٌ عن عالمه المعتاد وغير راض عن ألفة المعتاد يكافأ بتلك الهبة غير الأرضية وهى ماضيه: "بدا كل شىء له معروفًا تمامًا ولكن فى بهاء لم يره من قبل، لقد اختفت ظلال العالم الأرضى حتى آخرها وكأنها تبخرت فى الهواء، وهناك رفع الغطاء الرقيق الرائع واستلقى روزنبلتشن بين ذراعيه"(٣٩). لقد عادت أوديسة الروح إلى موطنها؛ عادت للمناظر الطبيعية للطفولة، للأم وللحب الأول وقد تحولت بأعجوبة إلى صورة شعرية.

إذا ما جردنا مدار الاغتراب الرومانسى الذى يكاد وجوده أن يكون كليًا وعدنا من الخلفية الفلسفية والفلسفية التاريخية، يمكن أن نصف ذلك المدار بأنه أداة شعرية. فباكتشاف العقل للطبيعة وببحث العقل خلال الطبيعة خلق الخيال لنفسه ألفة جديدة مع العالم. إن "الرحلة الدائرية"(٤٠) من الطبيعة إلى العقل ومن ثم العودة للطبيعة، هى رحلة لا تنتهى أبدًا بل تظل فى دائرة شفافية الذات الكاملة. لقد اعتقد فيخته أن العقل قادر على الرجوع إلى تلك الأرضية التى كانت الوحدة متحققة فيها سابقًا والتى استمد منها العقل وجوده، ولكن من تبعه من الرومانسيين كانوا أكثر ترددًا؛ إذ رأوا أن العقل يفترض أرضيته ولكنه لا يمكنه "استيعابها" على شكل مفاهيم،(٤١) وأن الصور الشعرية للطبيعة والتى يقدمونها هى الوسيلة الوحيدة نصف الشفافة- كالغطاء الرقيق والضباب الخفيف وضوء ما قبل الشروق – التى تستطيع بها الروح التعرف على ذاتها. وفى كل مرة تغلق فيها الدائرة، مثلما أغلقت فى نهاية قصة نوفاليس القصيرة التى اقتبسناها للتو، يظل إغلاقًا مؤقتًا، مجرد وعد آخر بعالم طوبائى مطلق حيث "العالم يصير حلمًا

---

(٣٩) المرجع السابق .(I: 93ff.)

(٤٠) راجع: Abrams, *Natural supernaturalism*, esp. chs. 3 to 5.

(٤١) نجد لدى مانفريد فرانك Manfred Frank تأكيدا على هذه النقطة بأولوية الوجود فى التفكير الرومانسى المبكر فى العديد من الدراسات، راجع على الأخص:
'Die philosophischen Grundlagen der Frühromantik', *Athenäum* 4 (1994).

ويصير الحلم عالمًا"[٤٢]. إن المصادرة الرومانسية عن العلاقة المتبادلة بين العقل والطبيعة، وبين الروح والمادة، استدعت من الشاعر تحويل كل ما هو خارجى إلى العالم الداخلى، واستدعت أيضًا التجاوز الدائم والمستمر على جوانية الروح عن طريق التوجه إلى آخرية العالم المادى وبهذه الطريقة تكشف تصاعديًا العالم المتعالى فى داخلنا. ومرة أخرى يعرض نوفاليس الفكرة بإيجاز بليغ: يمكننا فهم "كل ما هو غريب فقط إذا ما جعلنا من أنفسنا غرباء (Selbstfremdmachung) نغير أنفسنا ونلاحظ أنفسنا[٤٣].

إن تعالى الطبيعة باعتباره الوحدة الشاملة المراوغة أبدًا للعقل الواعى تنعكس فى النهاية فى المكانة الأنطولوجية للعمل الفنى نفسه. فالفن - ولنذكر أنفسنا - هو بالنسبة لشيلينج وأتباعه المكان الوحيد حيث يلتقى العمل مع "المطلق" - وإن كانت المفارقة أنه مطلق يتخذ شكلاً متناهيًا وحدسًا موضوعيًا. فالعمل الفنى يواجه العقل بالصورة (المحدودة) لإبداعيته غير المحدودة، ومن خلال الفن كموضوع، مستقل ذاتيًا فى العالم الخارجى، تفاجئ "الطبيعة" العقل باستقلالها الذاتى، وبالنسبة للنشاط الإبداعى للفنان يؤكد شيلينج على "التناغم غير المتوقع" بين الجانب الذاتى والجانب الموضوعى الذى يسمح للإبداع الإنسانى "الحر" أن يتطابق مع ضرورة العملية الطبيعية. "من خلال هذه الوحدة، يشعر [النشاط الإبداعى الواعى] بالمفاجأة والقداسة، بمعنى أنه سيعتبر أن الطبيعة العليا قد وهبته ذلك عن طيب خاطر، فأصبح المستحيل ممكنًا[٤٤].

---

(٤٢) انظر Novalis. *Schriften*, I: 319

(٤٣) المرجع السابق (no. 820) (III: 429)

(٤٤) انظر: Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, I: 683.

وتشير اللغة الدينية الجلية هنا إلى أن تراث النعمة الإلهية يتجسد هنا فى "هبة" الفن. إن تجربة التعرف الجمالى تتميز بتلك المنحة والنعمة الخارجة عن السيطرة الإنسانية. وعلى الرغم من التأكيد النظرى على الوحدة السابقة فإن الوصل ما بين العقل والعالم يشكل "اكتشافًا" بمعنى تأكيد كونه حدثًا لم يكن فى الحسبان. وبذلك يصبح العمل الفنى رمزًا "للمطلق" الذى لا يمكن الاستغناء عنه ممثلاً لعدم إمكانية تمثيله(٤٥). إن الفن يمثل ذلك التناغم المطلق والمراوغ وغير القابل للتصور ولا للعرض بين العقل والطبيعة تحديدًا لأنه لا يدين بوجوده إلى مجرد إنجاز ذاتى ولكن للحدوث المفاجئ لما هو موضوع أو للطبيعة.(٤٦)

ويذخر الشعر الرومانسى بلحظات من تلك الغبطة العارضة حيث تومض صورة الطبيعة فى العقل الإنسانى فى لحظة تعرف مفاجئة، مؤكدة للذات على الرابطة العاطفية التى تربطها بالعالم الخارجى. وتكمن وظيفة الصورة الشعرية للطبيعة فى تلك الحركة الدائرية من التوجه للخارج والتوجه للداخل، من الانشطار والتوحد، تكمن فى تأكيد تعالى الخارج على أنه ذلك التعالى الخاص بالعالم الداخلى غير المعروف (بعد)، وكذلك - حيث إن الدائرة لن تكتمل تمامًا أبدًا- تعالى التأليف بينهما. ومن هنا فعندما يعترف كوليردج أنه "يبدو أننى فى النظر إلى الأشياء فى الطبيعة أسعى إلى - أو بمعنى آخر أسأل عن - لغة رمزية لشىء ما بداخلى كان موجودًا بالفعل منذ الأزل، وليس تأملاً لشىء جديد"(٤٧) فإنه لا يدعو إلى إسقاط نفسى ذاتى فى مواجهة الاكتشافات العلمية، إنما همه هو ما تفضى إليه الطبيعة الخارجية من اكتشاف وإفصاح شعرى لذلك الجانب الغريب

---

(٤٥) "تمثيل غير القابل للتمثيل" هو تعريف للعمل الفنى تتكرر صيغته لدى نوفاليس، انظر:
Novalis. *Schriften*. III: 685 (no. 671). and p. 376 (no. 612).

(٤٦) انظر: Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, I: 683ff.

(٤٧) وردت فى: Frye, 'Drunken Boat', in *Romanticism Reconsidered*, pp. 10ff.

وغير المطروق بعد من النفس. إن الأشياء فى الطبيعة تتحدى من ينظر إليها حتى يلتفت بداخله "ويتأملها" فى مرآة روحه عن طريق ترجمتها إلى اللغة التى تعيد تفاعل الصلة البدائية المنسية ما بين الذاتى والموضوعى. وعلى العكس من ذلك حين ينعى بليك تلك "الأشياء فى الطبيعة" التى "تضعف وتقتل وتمحو الخيال فى داخلى".[٤٨] فإنه يهاجم الأشياء كما تدركها "العين المادية أو الخاملة"، والتى هى عين المراقب المحايد الذى يستخدمها ليرى "من خلالها وليس بها"[٤٩]. إن ذلك "النظر بالعين" المرغوب به ما هو إلا انكشاف الخيال الإنسانى باعتباره أرضًا للعالم الخارجى: "فى أعين الإنسان الذى يملك الخيال، تصبح الطبيعة هى الخيال ذاته"[٥٠].

والنمط الرمزى لمثل تلك "الرؤية" للخيال هو الحلم. وفى المحصلة النهائية فإن الطبيعة الرومانسية هى الطبيعة فى الحلم. ففى الحلم لا ينسحب العقل الشعرى من العالم الخارجى إلى مجال عشوائى من الجوانية ولكن يهذى بهذا العالم فى "موضوعيته الحقيقية" والتى تطوق وتتجاوز الذاتية الإنسانية. فى أرض الحلم، يفقد العقل نفسه ويجدها فى ذات الوقت، فهو يفقد الهوية المحدودة العقلانية للحياة اليومية، هويته كذات فردية ويجد الهوية الحقيقية "مع" الطبيعة. وفى رواية نوفاليس غير المكتملة **هينرس فون أوفتردينجى** Heinrich von Ofterdingen كان على البطل الفنان أن يجد حلمه الأول – الحلم الشهير حول "الوردة الزرقاء" – متحققًا فى نهاية رحلة بحثه، ولكن هذا التحقق لا يجب أن

---

(٤٨) انظر:
William Blake, Marginalia to Wordsworth, quoted in Geoffrey H. Hartman *Wordsworth's poetry, 1787–1815*, New Haven, CT: Yale University Press, 1962, p. 218.

(٤٩) انظر:
William Blake, *Poetry and prose*, GeoCrey Keynes (ed.), Oxford University Press, 1946, p. 617 ('Vision of the Last Judgment').

(٥٠) ورد فى خطابه إلى تروسلر ٢٣ أغسطس ١٧٩٩ في:
Romantic Criticism 1800–50, R. A. Foakes (ed.), Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968, p. 19.

يفهم على أنه تحقق رغبة محركة لفرد. ولكن فى إطار بناء الحلم للنص الشعرى نفسه كان على جوانية الروح وبرانية العالم أن ينصهرا ويصبحا بالتالى وحدة لا تنفصم. ويصبح الحلم الشعرى (لا الحلم السيكولوجى) متطابقًا للعمل الفنى، والذى يصبح بدوره الرمز المرئى لما أطلق عليه شيلينج "نقطة السواء" بين الذاتى والموضوعى، أو بين العقل والطبيعة، أى "المطلق".

(٤)

فى ضوء غموض الطبيعة المتصورة كفضاء من الغياب عن الواقع واستعادته، يبدو من غير المجدى أن نحاول تصنيف كل شاعر على أساس موقفه فى داخل منظومة العقل – الطبيعة؛ بحيث يكون "الأنانى" هو الذى يفرض إرادته على الظواهر الطبيعية من ناحية ويكون "صاحب العقل المتعاطف" هو من يخضع نفسه لاستقلال إرادة تلك الظواهر من الناحية الأخرى[٥١]. هناك بالطبع اتجاهات مختلفة ومواهب فى تأمل كل ظاهرة، يكون فيها الشعراء عامة دعاة أكثر اقتناعًا من الفلاسفة. ولكن ظلت المعضلة الأساسية، وهى ضرورة إنقاذ التعددية اللانهائية للعالم عن طريق فعل مستقل للخيال الإنسانى – بغض النظر عن إعادة وضع هذه الملكة للعقل ضمن فاعلية مسبقة، ظلت كما هى. ولقد لخص إمرسون فى لغة حماسية الأساس الفلسفى للترانسندنتالية فى أن "الكون هو تخارج للروح"[٥٢]. والشاعر هو القادر على استعادة مضمون الكون الروحى عن طريق قراءة لغة الكون الرمزية وبذلك يتم "مرور العالم إلى روح الإنسان، فيتغير

---

(٥١) راجع:

Frederick Garber, 'Nature and the Romantic mind: egotism, empathy, irony'. *Comparative literature* 29 (1977), pp. 193–212.

(٥٢) انظر:

Ralph Waldo Emerson, 'The poet', *Selections from Ralph Waldo Emerson: an organic anthology*. Stephen E. Whicher (ed.), 1960, Boston, ma: Houghton MiBin Company (Riverside Editions), p. 227.

هناك ويعود ليظهر كحقيقة جديدة أرقى".[٥٣] أما ذلك التضمين العجيب للعالم كآخر (وخصوصًا فى الفصل الأخير من مقاله الشهير "الطبيعة") حيث يمجد سيطرة الإنسان على الطبيعة التى تخضع لتفوق الإنسان الروحى عليها، فيجعل منه أقرب إلى معاصر حقيقى لماركس. ولكن إمرسون يؤكد على أن العقل القادر على الخيال أعلى مرتبة من العقل التكنولوجى أو الأداتى الصرف والذى هو بالطبع جزء متضمن داخل العقل القادر على الخيال. ونموذجه هو الشاعر الذى يكشف الجوهر العميق للظواهر الطبيعة فى لغة ليست "فنًا ولكنها طبيعة ثانية، تنمو من الأولى، مثلما ينمو الغصن من الشجرة" وكأن الطبيعة – كما يقول إمرسون – تعمد نفسها[٥٤].

وعلى الطرف الآخر من ذلك الطيف أكدت الرومانسية المتأخرة فى ألمانيا بشكل متزايد على الجانب الموضوعى فى مواجهة الخطر الذى رأته فى الذاتية المفرطة. وبالنسبة لجوزيف فون إيخندورف – أشهر شاعر رومانسى فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر – كانت الطبيعة تمثل الإبداع الإلهى، الذى يتواصل مع الإنسان عن طريق لغة "هيروغليفية". ومهمة الفنان الأساسية هى ترجمة تلك الرسالة، وبذلك يتسم عمله بقدر أكثر من التلقى السلبى غير سابقيه من الرومانسيين الأوائل. وهنا تواجه الإبداعية الذاتية حدودها ليس فى مطلق للعقل سابق أو فائق الذاتية (الترانسندنتالية الداخلية)، وإنما فى الترانسندنتالية الموضوعية لعمل الله. لقد تم وضع مادة "شعر الطبيعة" بقوة فيما يتجاوز القدرة الإنسانية. ولكن ظل هناك احتياج لفك الشفرة، فالطبيعة لا تتكلم إلا إذا دفعتها الذات المتجاوبة لذلك. ومن هنا فإن أولية الطبيعة على الإنسان لم تكن نتيجة لكونها

(٥٣) المرجع السابق p. 230.

(٥٤) المرجع السابق p.231.

حقيقة موضوعية ولكن لأنها رمز للإله وبصمته[٥٥]. إن تلك الوظيفة للترجمة التى تقوم بها الذاتية (الشعرية) هى ما يميز مفهوم إيخندورف للشعر عن مفاهيم غيره من الرومانسيين المتأخرين عن الشعر الشعبى Volkspoesie، كما يقدمه أتشيم فوم أرمين والأخوان جريم؛ حيث رأوا أن الذات الجماعية المجهولة هى الموكلة من المثال "المطلق"؛ وفى كتاباتهم "تكشف الطبيعة عن نفسها بنفسها" عن طريق الشعب Volk نافية أى عنصر للذاتية العقلانية[٥٦].

وأبرز المفاهيم الجمالية لترانسندنتالية الطبيعة فى مواجهة مفهوم القدرة الخلاقة للعقل كان مفهوم الجليل. إن ظواهر الجليل فى الطبيعة الخارجية، مثل الجبال ذات الأخاديد والمنحدرات الجارفة، والعواصف الرعدية العنيفة، والمحيطات الشاسعة، وضخامة الأفق المفتوح أو السماء ذات النجوم، تفوق القدرة البشرية على الاستيعاب الحسى والفهم عن طريق الخيال، إن ذلك السحق الكامل للقدرة الإنسانية على الاستيعاب المادى، يجعلهم يؤكدون فى أسى أولوية العالم الموضوعى وسيطرته. ولكن هذا ليس إلا نصف تجربة الجليل. فقد كانت جماليات عصر التنوير، وهى التى اكتشفت الجليل فى الطبيعة، قد ركزت على ما يجده العقل من "بهجة" غريبة فى تلك الأشياء التى تهدده، بل ويسعى لتلك الأشياء لما فيها من إثارة محسوبة لمزيج من مشاعر "الرعب الجميل" أو "الطمأنينة الممزوجة بالرعب"[٥٧]، التى من شأنها تقليص الأنا وتضخيمها فى

---

(٥٥) انظر:

Alexander von Bormann, *Natura loquitur: Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendor*F. Tübingen: Niemeyer. 1968. p. 105.

(٥٦) راجع على سبيل المثال:

Jakob Grimm, *Kleinere Schriften*, Berlin: Duemmler. 1869. IV: 35.

(٥٧) انظر

Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. James T. Boulton (ed.). London 1958. p. 136.

نفس الوقت، فهى تضخمها عن طريق تقليصها. ومرة أخرى فقد كان شرح كانط الترانسندنتالى للتجربة (المبنى على وصف بيرك الفنومنولجى الرائع) فى **نقد الحكم** هو الذى عرض المسألة فى غاية البلاغة والإيجاز(٥٨). وقد عزا كانط الشعور بالرفعة الذى يوحى به الجليل لا للموضوع، والذى ما هو إلا مادة محفز، إنما إلى الذات نفسها. فى وسط تفككه الحسى والجسدى يكتشف الجسد مقاومة من ملكة أرقى بداخله، ومن خلاله يرتفع على المجال الحسى ويجد وقفة ثابتة فى النظام المعرفى والأخلاقى للعقل Vernunft. وأكثر من ذلك فالعظمة المرعبة التى ينشرها الموضوع "الجليل" هى فى المحصلة الأخيرة مدينة لإسقاط غير معترف به من العقل نفسه، كما يقول كانط: "تمويه للخيال". والعقل وحده يملك القدرة على مد الأشياء المتناهية فى العالم الخارجى إلى اللانهائية، وهو يقوم بذلك عن طريق عمل الخيال الذى يمتد ليتجاوز حدود المشروط تحت الواجب العقلى؛ للسعى وراء الكلية غير المشروطة ومن خلال انهيار قدرة الخيال التى تجاوزت قدراتها "يجلب" العقل قدرة غير المشروط، ويدفع الموضوع الخارجى العملية إلى الحركة وبذلك يصبح التمثيل السلبى للمطلق.

وترجع فتنة الجليل إلى حد كبير إلى أن الطبيعة فى الجليل تلبست إحدى خصائص الإله المتعالى "الرهيب"، وبذلك قدمت الموضوعات الطبيعية الجليلة نوعًا من البديل للإيمان الدينى المتضائل. وفى نفس الوقت، تشير إلى الطريقة التى تم منح الذات الإنسانية ذلك التعالى الخاص بالعالم الآخر. فى جماليات الجليل تتفوق الذات على الموضوع كما تتغلب المحايثة على التعالى والخيال على الواقع والعقل على الخيال. وكانت النتيجة أن ساد تعظيم الذات عند الأنا على اللاأنا غير القابل للفهم، ساد الإيجابى على السلبى، والتمثيل على ما لا يقبل تمثيلا. فى مقطع شهير من قصيدة "استهلال" يصف فيها وردزورث عبور ممر

---

(٥٨) راجع الفقرات حول

'Analytic of the Sublime', *Critique of judgement*, §§ 23–9.

سيمبلون فى جبال الألب، نجده يعلى من شأن الخيال باعتباره القدرة على تجاوز الواقع – وهنا يشير الواقع إلى المناظر الطبيعية الجليلة للجبال كما يشير إلى الحماس الأول الذى يتذكره للثورة الفرنسية وما تسببت فيه من إحباط مفاجئ – ثم يجعل لحظة محو الجليل للعقل يتبعها " اغتصاب الحكم" عن وعى للقوة الأعظم فى النطاق الداخلى:

قوة رهيبة انطلقت من تيه العقل
كما بخار أول يغلف
فجأة مسافر وحيد. كنت تائها؛
توقفت لا أحاول النفاذ خارجًا
ولكنى أستطيع الآن أن أقول لروحى الواعية
"أعترف بمجدك" : بتلك القدرة
على الاستيلاء، حين يأفل
ضوء الحواس، ولكنه يكشف فى ومضة
العالم غير المرئى.(٥٩)

لقد أكد بول دى مان وجيفرى هارتمان وغيرهما على تلك اللحظة المحورية من عدم الإبصار، والتى تميز الطبيعة الرومانسية عن التراث وتنكر مبدأ محاكاة الطبيعة imitation naturae والاعتماد على البصر لدى عصر النهضة، مبتعدة عن الخارجى فى اتجاه الداخلى مؤسسة لاستقلال الخيال (٦٠). ومن

(٥٩) انظر: Wordsworth, *The prelude* (1850), VI. lines 594ff.

(٦٠) راجع:

Paul de Man. 'Wordsworth and Hölderlin', in *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, esp. pp. 55ff. 'The Intentional Structure of the Romantic image', in *Rhetoric*, pp. 11C. GeoCrey H. Hartman, 'A poet's progress: Wordsworth "via naturaliter negativa" ', *Modern philology* 59 (1961/62) esp. Pp. 220ff.

الناحية الأخرى فإن عدم الإبصار هو أيضًا بصيرة؛ "الومضة التى تراها العين الداخلية"[٦١]. فتكشف حقيقة الطبيعة والتى تحتاج بدورها لمن يمثلها "ويجعلها مرئية" فى المجازات والرموز الهيروغليفية، والشارات. ولقد أكد دى مان تحديدًا على "الحنين للموضوع" عند الرومانسيين فى محاولة لإيجاد الفعل المنشئ للغة فى الأسبقية الأنطولجية للعالم الحسى (والتى يرى عَرَضًا، أن وردزورث غير معنى بها فى الفقرة محل الدراسة)[٦٢]. فى الموضوع الجليل يطفئ نفسها بمعنى ما، لتصبح التمثيل المعكوس" لتيه العقل". ولكن هذا التعالى الذاتى للطبيعة إلى "عدم" اللحظة الإبداعية يمكن ببساطة أن ينقلب إلى قوة ذاتية للذات الساعية والصانعة للحظات ضعف باعتبارها علامة قوة، تختبر بمعنى ما "إلى أى حد وكيف/ يكون العقل القائد والسيد – والحس الخارجى/ الخادم المطيع لإرادته"[٦٣]. تندرج إذن الآخرية تحت الأنا، كما يبدو مرموزًا إليه فى الصورة الأخيرة لجبل مونت سينودون" رمز العقل/ الذى يتغذى على اللانهائية، التى تنبت/ فى التيه المظلم" – الخيال الكبير الذى يصور ذاتًا لا يهددها اللامحدود بل إنها بمعنى ما تسيطر عليه بل وتخلقه[٦٤].

---

(٦١) راجع قصيدة وردزورث: Wordworth, 'I wandered lonely as a cloud'

(٦٢) انظر:

De Man, 'Intentional structure', *Rhetoric*, pp. 15ff.

(63) Wordswroth, *Prelude* (1850), XII, lines 221 ff.

(٦٤) المرجع السابق: XIV, lines 70ff، راجع كذلك:

Thomas Weiskel, *The Romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*, Baltimore, MD and London: The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 48ff.

الفصل السادس

النماذج العلمية

بقلم: جول بلاك
ترجمة: لميس النقاش

المجاز الشعرى والنموذج العلمى

إن ما يميز القرن ونصف القرن السابق على الفترة الرومانسية ليس فحسب تلك الاكتشافات العلمية الكبرى والمتتالية التى لم يسبق لها مثيل، إنما ميزه كذلك ظهور مجالات جديدة تمامًا من المعرفة العلمية. من ميكانيكا نيوتن إلى الكيمياء، ومن علم الأحياء إلى علم النفس، تتطرق كل من هذه المجالات إلى ظواهر طبيعية أصبحت تستعصى أكثر وأكثر على قدرة الإنسان العادى على الملاحظة. فقد كان فهم مثل هذه الظواهر يتطلب استخدام الاختراعات التكنولوجية (التليسكوب والميكروسكوب) ولا يتسنى استيعابها إلا عن طريق استخدام المعادلات الرياضية ونماذج المفاهيم النظرية.

وفى وسط التجريد العلمى المتنامى، بدا للبعض وكأن الكتّاب الرومانسيين يشنون حملة شجاعة ولكنها عقيمة فى النهاية، لحفظ ماء الوجه. فيصر جوته على أن الأشياء الطبيعية لا يجب دراستها بشكل موضوعى صرف – "فى حد ذاتها وفى علاقة كل منها بالآخر"[١] – إنما يجب رؤيتها فى علاقتها بالملاحظين أنفسهم. وهاجم بليك بمرارة رؤية العالم الميكانيكية عند نيوتن، وحتى كوليردج ، فرغم إعرابه

(١) انظر:
Walter D. Wetzels. 'Art and science: organicism and Goethe's Classical aesthetics'. in *Approaches to organic form*, Frederick Burwick (ed.), Dordrecht: Reidel, 1987. p. 75.

عن إعجابه باكتشافات نيوتن العلمية، فقد عبر عن أسفه لتلك السلبية التى تتسم بها الأجساد المادية فى مخطط نيوتن للطبيعة، بل كان الأسوأ بالنسبة له سلبية مفهوم نيوتن عن العقل نفسه. فيكتب "إننا بحاجة لنفوس المئات من أمثال السير إسحاق نيوتن لتكوين شكسبير واحد أو ميلتون واحد. ويضيف "لقد كان نيوتن محض مادى – فالعقل فى نظامه دائمًا سلبى – متفرج كسول على العالم الخارجى."[٢] وقد عبر وردزورث أفضل تعبير عن ريبة الرومانسيين بالمقاربة العلمية للطبيعة فى بيت يقول: "إننا نقتل كى نتمكن من التشريح".

ولكن مثل هذا النقد للتجريد والمادية عند نيوتن لا يعنى أن الرومانسيين كانوا معادين للعلم فى حد ذاته. فكما يكشف لنا بيانا الحركة الأدبية الإنجليزية الأهم فى تلك الفترة، ونعنى مقدمة وردزورث **لحكايات غنائية** ١٨٠٢ ومقال شيللى "دفاع عن الشعر" ١٨٢١، فإن أغلب الكتّاب الرومانسيين اعتبروا أن كلا من الشعر والعلم مسعى إنسانى يكمل بعضه بعضًا. لقد وصف وردزورث الشعر على أنه "التعبير العاطفى القوى لما هو موجود فى سحنة العلم كله" وهو كذلك "أول وآخر المعرفة كلها،" فالشعر لن يكتفى "باستعداده لاقتفاء أثر العلم ... ولكنه سيكون بجانبه، يحمل المشاعر وينشرها بين موضوعات العلم نفسه."[٣] أما بالنسبة لشيللى فقد كان الشعر "هو فى الوقت نفسه، مركز المعرفة ومحيطها، إنه هو الذى يستوعب كل العلم وهو الذى يجب أن يرجع إليه كل علم."[٤] ومثل هذه المقولات تشير إلى أن الرومانسيين كان لديهم قبول بالعلوم ما دام هناك اعتراف بأصلها الشعرى. ويتناقض مثل هذا

---

(٢) انظر:
'*Collected letters of Samuel Taylor Coleridge*', E. L. Griggs (ed.), Oxford University Press, 1956–71, vol. II, p. 709.

(٣) انظر الأعمال النثرية لوردزورث:
The prose works of William Wordsworth, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, Oxford: Clarendon Press, 1974, vol. I, p. 141.

(٤) انظر نثر شيلى:
Shelley's prose, David Lee Clark (ed.), New York: New Amsterdam Books, 1988, p. 293.

الانفتاح تجاه الاستقصاء العلمى تناقضًا حادًا مع المعارضة الشرسة للتحديث وللتقدم العلمى عند حركات فنية لاحقة مثل ما قبل الرافئلية وغيرها من المجموعات المرتبطة بالنزعة الجمالية للقرن التاسع عشر.

لم يكن الكتّاب الرومانسيون بالضرورة معادين للتفكير الفلسفى أو لاستخدام النماذج النظرية كوسيلة لفهم وتمثيل الحقائق العميقة حول العالم الطبيعى، وتعتمد لغتهم الاستعارية على مخزون من النماذج الميتافيزيقية وعلى "مفاهيم لاستيعاب الواقع أقدم وأقل دقة ولكنها أكثر شمولا من النظريات العلمية الحديثة حول بناء الأشياء والنظام الذى يجمعها"(٥). وفى قصيدة "آلة الهارب الهوائى" ١٧٩٥ التى تعود لمرحلة شباب كوليردج – استخدم كوليردج مثل تلك الصورة الشعرية للطبيعة:

ماذا لو أن الطبيعة النابضة كلها

ليست سوى آلات هارب مختلفة التركيب،

تتردد ارتعاشاتها فى الفكر، مشمولة،

بنفحة فكر طيعة ورحبة،

هى روح كل منها، وهى الإله الحاكم لها جميعًا.(٦)

تأتى هذه الأبيات لتختتم سلسلة من التماثلات فى القصيدة، تنتقل من التشبيه إلى الاستعارة؛ حيث يدفع الشاعر بالصورة المركزية إلى حدودها القصوى مستخدمًا

---

(٥) انظر: Wetzels, 'Art and science', pp. 72-3.

(٦) يناقش إيان وايلى مسودة مبكرة لهذه الفقرة فيما يتعلق بدراسات كوليردج العلمية المبكرة فى كتابه:
Ian Wylie discusses an early draft of this passage with respect to Coleridge's early scientific studies in *Young Coleridge and the philosophers of nature*, Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 3–4.

الموتيف الجسدى فى آلات الهارب لأغراض ميتافيزيقية. فآلة الهارب صورة ميكانيكية (فهى آلات منفصلة عن بعضها، مفردة، ومصنوعة، تتكون كل منها من أجزاء هى الأخرى منفصلة بعضها عن بعض) ويعيد كوليردج صياغتها كصورة عضوية (كيان عضوى طبيعى، يتكون من أجزاء متبادلة الاعتماد، وهى بدورها جزء من كل أكبر يعتمد بعضه على بعض). ولكن هذه الاستعارة العضوية لا تعمل أساسًا كنموذج خارجى، الطبيعة المخلوقة (natura naturata)، بقدر ما تعمل كنموذج لعملية الإبداع الشعرية نفسها، الطبيعة الطابعة (natura naturans)، والتى يشارك فيها مباشرة الإله، "نفحة الفكر" التى تشكل الكل. ويستحيل الوقوف خارج هذا النموذج، مستشهدين بالإله أو مستخدمين الفكر وسيلة لتأمل الطبيعة موضوعيًا، فكلاهما: الإله والفكر متضمن ومستتبع بالفعل فى هذا النموذج الذى يشتمل على كليهما. فمن غير الواضح، – بشكل مختصر – ، إذا ما كانت الصورة التى قدمها كوليريدج عن "آلات الهارب العضوية" _ والتى يشكل الفكر فيها جزءًا لا ينفصل عن الطبيعة، وتشكل الذات جزءًا لا يتجزأ من الموضوع _ هى مجرد استعارة شعرية أم نموذج ميتافيزيقى (إن لم يكن علميًا). ومثل قول نوفاليس "اللغة آلة موسيقية للأفكار،"[٧] فإن الصورة التى يقدمها كوليردج تشير إلى العلاقة غير القابلة للانفصام بين العقل والعالم المادى.

وحين يستخدم الكتّاب الرومانسيون مثل هذه الاستعارات الشعرية المعقدة، فإنهم لا يفعلون ذلك إمعانًا فى المجاز الطريف اللماح للشعراء الميتافيزيقيين، أو محاولة لتقديم تفسير وصفى وحركى للطبيعة، إنما كانوا بصدد تطوير نماذج ميتافيزيقية للطبيعة، وهى النماذج التى قدمت الطبيعة، من ناحية، باعتبارها صيرورة

---

(٧) انظر:

Novalis. *Schriften*. Paul Kluckhohn and Richard Samuel (eds.). 2nd edn. Stuttgart: Kohlhammer. 1960–75. vol. III. p. 360.

إبداعية عقلية، ومن الناحية الأخرى قدمتهم أنفسهم على أنهم نتاج ومثال ودليل على هذه الصيرورة ذاتها. وإذا ما دفعت هذه النماذج إلى حدودها القصوى، فإنها لا تستقيم حتمًا ويكون من اللازم القيام بضبطها على نحو ملائم. ومن هنا، فعندما يستخدم شيللى صورة "قيثارة الريح،" فى بداية مقاله "دفاع عن الشعر" لوصف الإنسان (بدلا من صورة كولريدج عن "الطبيعة الحية") فإنه يقر بعدم صلاحية هذه الصورة:

ولكن هناك مبدأ فى داخل الإنسان، وربما فى داخل كل كائن قادر على الشعور، يعمل بشكل مخالف لعمل القيثارة فلا يصدر الألحان فحسب إنما يخلق تناغمًا كذلك، عن طريق الضبط الداخلى للأصوات والحركات الصادرة مع المشاعر التى تصدر عنها. وكأن القيثارة قادرة على ضبط أوتارها على حركات من يضربها فى تناسب دقيق للصوت، مثلما يكيف الموسيقى صوته ليلائم صوت القيثارة. (٢٧٧)

وإذا كانت القيثارة صورة محدودة الجدوى للإبداع الإنسانى، فإن الأكثر صعوبة هو إيجاد استعارة شعرية تجعل من الشعر نفسه قابلاً للفهم. ولعل الصورة الأكثر نجاحًا من بين الصور العديدة عن الشعر التى يجربها شيللى فى مقاله، هى النموذج "العلمى" للضوء، والذى "يحوّل كل ما يلمسه، فيتغير كل شىء يتحرك فى نطاق حضوره المشع بتعاطف مبهر إلى تجسيد للروح التى يتنفسها ..." (٢٩٥). ولكن فى حين أن هذه الرؤية للشعر مبنية على نموذج التصور العلمى المعاصر عن قدرة ضوء الشمس على بث الحياة فى العالم المرئي،[٨] فإن مثل هذا الاستخدام للنماذج العلمية لابد من إيجاد تصالح ما فى النهاية بينه وبين قول شيلى أن الشعر "هو الذى يستوعب العلم كله، وهو الذى يجب أن يرجع إليه كل العلم." يقول هيردر

---

(٨) انظر:
Ted Underwood, 'The science in Shelley's theory of poetry', *Modern language quarterly* 58 (1997), pp. 298-321.
ويحذر أندروود مع ذلك من أن "القول بأن هذه النظرية للشعر كانت مبنية على "نموذج" علمى، هو نوع من التقليل من أهمية العلاقة ... فشيلى كان يمكنه أن يكون متسقا فى جدله إذا ما قال إن الأفكار العلمية التى استعارها كانت أصلا نابعة من المخيلة الشعرية."

"إن ما نعرفه، نعرفه فقط عن طريق التماثل،"[٩] ويمكن الاعتماد على ما يسميه نوفاليس 'den Zauberstab der Anaglogie'،[١٠] [العصا السحرية للتماثل] حين لا تستطيع الملاحظة المنطقية والتجريبية أن تعطى معرفة إمبريقية موجبة. وكأنما فى تعبير عن رفض ضمنى لمشروع الجمعية الملكية Royal Society فى أواسط القرن السابع عشر لتطوير خطاب علمى "يستبعد كل أساليب المبالغة والاستطراد واللغة الطنّانة" و"يعود [باللغة]" إلى حالة "النقاء البدائى" و"الوضوح الرياضى،"[١١] قام الرومانسيون من أمثال نوفاليس وفريدريش شليجل بصياغة خطاب فلسفى شعرى لا تكون فيه المعرفة مباشرة ولا عصية، ولكن يدخلها التوسط بكثافة عن طريق الاستعارات والنماذج وغيرها من الأساليب الرمزية، وهذا غير التحريف الصارخ للغة من خلال الأساليب البلاغية للسخرية والمبالغة والاستطراد. ولكن فى حين أن العقول الأكثر رزانة مثل هيردر وجوته ظلت مدركة "أن نماذج الخطاب العلمى واستعاراته لا تتطابق مع الطبيعة"،[١٢] وبالتالى فهى محدودة فى فائدتها، فقد كان الكتّاب الرومانسيون يميلون – عن قصد أو عن غير قصد – إلى تجاهل الفرق بين النماذج الاصطناعية والطبيعية. وكما يقوم اليوم المدافعون الأكثر ثورية وعلمية عن "الحياة الاصطناعية"، فقد أضفى الرومانسيون على استعاراتهم دلالات جديدة وكأنها فى ذاتها أداة لتعليم القواعد "أرجانون،"[*] قادر على توليد المعرفة. فكوليردج على سبيل المثال يعزو القدرة الإبداعية الأسمى للوجوس logos الإلهى وإمكانية

---

(٩) انظر:

Johann Gottfried Herder, 'Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele', in *Sämmtliche Werke*, B. Suphan (ed.), Hildesheim: Georg Olm, 1967, vol. VIII, p. 170.

(١٠) انظر:

Novalis, Schriften, vol. III, p. 518.

(١١) انظر:

Thomas Sprat, The history of the Royal Society of London, London, 1667, p. 112.

(١٢) انظر:

Karl J. Fink, Goethe's history of science, Cambridge University Press, 1991, p. 90.

(*)أرجانون: "وسيلة لاكتساب المعرفة وبخاصة مجموعة المبادئ الخاصة بالبحث العلمى والفلسفى" (المعجم الفلسفى، القاهرة: مجمع اللغة العربية ١٩٧٩)٠ (المترجمة)

التوليد الهائلة للغة الإنسانية، فى حين أن نوفاليس وجوشيلف هنريش شوبرت تعاملا مع الطبيعة نفسها باعتبارها خطابًا.

الشكل العضوى

إن ولع النقاد الرومانسيين بإرجاع القدرة على الخلق والإنتاج إلى اللغة، جعلهم يميلون إلى استخدام التماثل ما بين العمل الشعرى والكيان العضوى. ويكمن وراء هذا التماثل مفهوم الوحدة العضوية الذى يعود إلى أفلاطون والذى تتفق بمقتضاه أجزاء العمل بعضها مع بعض ومع العمل ككل،(١٣) ولقد اتخذ هذا المفهوم، متخفيًّا فى الشكل العضوى، أهمية غير مسبوقة فى النقد الرومانسى. ويوضح كوليردج التباين بين الشكل "الآلى الذى يأتى حين نفرض على مادة معينة شكلاً مسبقًا،" وبين الشكل العضوى "الأصيل، الذى يتشكل من خلال تطوره من الداخل، ويتطابق اكتمال تطوره مع كمال شكله الخارجى."(١٤) وكانت الكائنات الطبيعية (خصوصًا النباتِ) نموذجًا للأعمال الفنية (خصوصًا الشعر)؛ ومن هنا كان الإبداع الشعرى يتضمن، على حد قول م. هـ. أبرامز، "ترجمة استعارية إلى مقولات ومعايير التفكير، لخصائص الشىء النامى والذى يتفتح شكله الداخلى ويتمثل بداخله عناصر غريبة عنه، حتى يصل إلى اكتمال وحدته العضوية المركبة."(١٥) ولكن وكما يلاحظ و. ك. ويمسات فيما أن القصيدة "لا تشبه فى الواقع النبات كثيرًا،" حتى عندما تشتمل على "صور نباتية"،

---

(١٣) انظر :

G. N. Giordano Orsini, *Organic unity in ancient and later poetics*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1975, p. 21.

(١٤) المحاضرة الثامنة من سلسلة محاضرات ١٨١٢-١٨١٣ والتى ألقيت فى ديسمبر ٢٠١٣، وكذلك المحاضرة التاسعة من سلسلة ١٨١١-١٨١٢ والتى ألقيت العام السابق.

The collected works of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.). Princeton, NJ, Princeton University Press, 1969–, vol. V, part 1, p. 495.

(١٥) انظر:

M. H. Abrams, *Natural supernaturalism*, New York: Norton, 1971, p. 432.

فإن كوليردج يؤكد على الجانب الوراثى فى هذا التماثل، (والذى أطلق عليه ويمسات العقيدة النفسية، المتعلقة بوعى المؤلف ولا وعيه")، وليس "العقيدة الموضوعية" أو البنائية "المتعلقة بالشكل الشعرى."(١٦)

بتأكيده على الجانب الذاتى للشكل العضوى، ذلك الجانب المتعلق بمسألة النمو، يقلل كوليردج من أهمية الجوانب الأخرى للمفهوم من اكتمال وتمثل وتضمين داخلى، واعتماد متبادل.(١٧) مع ملاحظة أن "القياس الرومانسى بين النبات والإبداع الشعرى كان يميل إلى مماثلة الشعرى والنباتى عن طريق جعل الشعر تلقائيًا بأقصى قدر من الجذرية؛ أى غير قصدى وغير واع" (٢٢) ويلقى ويمسات تحذيراته:

لأصحاب نظرية الجمال العضوى ... عند تعاملهم مع القصيدة ... أن يخطوا بحذر تجاه استخدام التماثل مع الكائنات الحية بالغة التنافر. وربما الاكتفاء بحدود التصور ما بعد كانطى للخصائص الجمالية فى شكله الأكثر نقاء: مثل خصائص التفرد والخصوصية التى تميز كل عمل جمالى مكتمل، وأولوية الكل على الأجزاء، وتناسق الأجزاء بعضها مع بعض واعتمادها المتبادل، وكذلك تفرد الأجزاء وعدم قابليتها للاستبدال وعدم وجود أى منها سابقا على العمل الجمالى ككل أو خارجه.(٢٦)

ومع الاعتراف بأنه لولا إبداع الرومانسيين لمفهوم الشكل العضوى "لكان علينا اليوم ضرورة اختراعه،" يحذر ويمسات من أن المفهوم أصبح اليوم "مستقرًا وثابتًا" للغاية فى النقد المعاصر "بحيث يثير لدى أصحاب المذهب المثالى – سواء أصحاب

---

(١٦) انظر:

W. K. Wimsatt. 'Organic form: some questions about a metaphor'. in *Romanticism: vistas, instances, continuities*. David Thorburn and GeoCrey Hartman (eds.). IthaCA: Cornell University Press. 1973. pp. 20=I.

(١٧) لا نجد عند جوته مثل تزمت كوليردج فى هذه المسألة. فبالنسبة له "يعنى تطبيق النموذج العضوى فى الفن، فعليًا، جعل الواقع شفافًا بحيث يبدو فعلا ذلك الاعتماد الفريد بين الجزء والكل وبين الخاص والعام والذى يمكن للمرء ملاحظته."

العقلية المجازية أو الحرفية – تساؤلات لها وجاهتها." (٢٦-٧) وبقى على نقاد ما بعد البنيوية مثل بول دى مان تفكيك استعارة الشكل العضوى بل وحتى مفهوم الاستعارة نفسه باعتباره حجر الزاوية فى النقد الشكلى عند كوليردج.(١٨)

ولم يكن كوليردج وحده من استخدم النموذج العضوى كمماثل وراثى إن لم يكن شكليًا للشعر. يقول توماس دى كوينسى معترضًا على "الآلية المجردة من الحياة" للكتابة النثرية فى القرن الثامن عشر، ومنتقدًا كتابات د. جونسون لأنها لا تدع "الحقيقة [أبدًا] تنمو أمام أعيننا فى ذات الوقت الذى تقوم بتقديمها لنا. فلا تقدم أعماله النثرية أى صيرورة أو ارتقاء أو حركة من الصراع الذاتى أو إعداد وتمهيد."(١٩) وإلى جانب الوصف شبه العلمى عند شيللى للشعر باعتباره الضوء القادر على التحويل فى مقاله "دفاع عن الشعر" نجد الصورة التى تتوج عمل شيللى استعارة عضوية دون مواربة؛ إذ يتم وصف الشعر فيها على أنه "يعتبر فى ذات الوقت الجذر والزهرة لكل نظام فكرى، فالشعر هو الشكل الذى ينبع منه الكل وهو الذى يزين الكل، وهو الذى، إذا أصابه عطب، امتنع عن منح الثمار والبذور، وحرم العالم القاحل من الغذاء والاستمرار فى تطعيم شجرة الحياة." (٢٩٣)

---

(١٨) انظر:
Paul de Man, 'The rhetoric of temporality', in *Blindness and insight*, rev. edn, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983, pp. 187–228 *The rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

(١٩) انظر:
The collected writings of Thomas De Quincey, David Masson (ed.), Edinbrugh: Adam and Charles Black, 1890, vol. X, pp. 270-2. Cited by D. D. Devlin, *De Quincey, Wordsworth and the art of prose*. London: Macmillan, 1983, pp. 105-6.
والذى يعلق أن تأكيد دى كوينسى على كلمة "ينمو" بكتابتها كلها بأحرف كبيرة يدل على حاجته لإبداع نثر عضوى (وهى الكلمة التى يستخدمها) واستكشافى." (ص ١٠٦)

لقد ورثنا، بكل ما يحمل هذا الميراث من خير وشر، مفهوم الرومانسيين للشكل العضوى،[٢٠] بل ورثنا كذلك عاداتهم فى التفكير بالرمز والتماثل. ولكى يتضح لنا ذلك يكفى أن نراجع تاريخ محاولات وصف ظاهرة الرومانسية نفسها، فنجد المدافعين عن الرومانسية يغويهم اقتباس الاستعارات من الكتّاب الذين يحللون أعمالهم. إن المناقشات النقدية للرومانسية عادة ما تظهر كيف أن نموذجًا واحدًا للعقل وللطبيعة وللذات أو للنص الشعرى استبدل به نموذجًا آخر: مثلا مجاز الآلة الكيان العضوى، بصورة المرآة المصباح، وبشكل الدائرة القطع الناقص.[٢١] إن المدى الذى نطبق فيه هذه النماذج ودرجة حرفيتها يلعب دورًا كبيرًا فى تحديد فهمنا للرومانسية.

فلسفة الطبيعة: النماذج الميتافيزيقية للطبيعة

لقد تبع الرومانسيون دعوى كانط فى استخدامهم الواسع للنماذج الميتافيزيقية فى اجتهاداتهم الفنية والعلمية – وكانت دعوى تتناقض بشدة مع الميراث الوضعى والتجريبى للتفكير العلمى الحديث – إذ ترى بأن العلوم الطبيعية قائمة على أسس

---

(٢٠) راجع فينك Fink:

"رغم أننا لا ننظر لثقافتنا التقنية على أنها مؤسسة على الشكل العضوى، فإن أغلب الأدوات العلمية هى بشكل ما معتمدة على مدركات نموذج طبيعى." تاريخ الفرد يعيد إنتاج تاريخ النوع.

("Ontogeny recapitulates Phylogeny", in *Approaches to organic form*, Burwick, p.90.)

ويقدم فينك مثال الكمبيوتر الذى يعتبر "تمثيلاً بسيطًا للمخ البشرى."

(٢١) راجع ملاحظة مورس بيكهام "أن الاستعارة الجديدة ليست آلة ولكنها كائن عضوى."

Morse Peckham, 'Toward a theory of Romanticism', *PMLA* (March 1951), pp. 5-23

أما بالنسبة للدائرة والقطع الناقص فراجع:

Marshall Brown. *The shape of German Romanticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press. 1979

M. H. Abrams. *The mirror and the lamp*, New York: Oxford University Press, 1953.

ميتافيزيقية.[٢٢] ولكن أطروحة كانط أن الظواهر الطبيعية القابلة للمعرفة مؤسسة فى مجال غير قابل للمعرفة من الأشياء فى ذاتها الفائقة للحس، هذه الأطروحة تم تطويرها على يد المفكرين الرومانسيين بطرق جعلت هذا المجال الميتافيزيقى متاحًا ومفهومًا. لقد امتدت حركة ما بعد كانط التى بدأها فيخته، وهو من اعتبر أن العالم المادى موضوع من جانب فعل لا واع للمخيلة المنتجة" (Productive Einbildungsdraft)، فتوسعت على يد شيلينج فى ذلك الصنف العلمى للرومانسية والمعروف بفلسفة الطبيعة Naturphilosophie. لقد تعامل شيلينج مع الظواهر الطبيعية التى درسها العلم التقليدى باعتبارها أعمالا أنتجتها قدرات توليدية سابقة عليها قامت بتشكيل العقل والطبيعة كليهما. وفى كتابه Von Der Weltseele (١٧٩٨) **روح العالم** قام باختزال الاستقطاب الأولى الذى أوجده كانط بين التجاذب والتنافر إلى استقطاب بين الثقل (Schwere) والخفة (Licht) ومنهما تنبثق كل القوى ذات القطبين الموجودة فى الطبيعة: المغناطيسية، والكهرباء، والتفاعلات الكيميائية، والنشاطات العضوية وحتى النشاطات النفسية.

وقد قدمت فلسفة الطبيعة نماذج ميتافيزيقية مفيدة للكتّاب الرومانسيين الذين كانوا يميلون للعلوم. وقد رأى جان بول فى نسق شيلينج بكامله "استعارة مغناطيسية"

---

(٢٢) راجع:
Immanuel Kant, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft (Riga: Hartknoch. 1786).
قارن بين قول كوليردج "إن منهج العلم يفترض مسبقًا منهجًا للفلسفة" فى:
(autograph notebook no. 28 f21v: cited by Trevor H. Levere. Poetry realized in nature. Cambridge University Press. 1981. p. 4)

وفى موضع آخر يردد كوليردج اعتراضات شيلينج على فلسفة كانط، انظر:
Raimonda Modiano. *Coleridge and the concept of nature*. Tallahassee. fl: Florida State University Press. 1985. pp. 153-60.

ممتدة[٢٣]، أما كوليرج الذى أقر أن حضوره محاضرات همفرى ديفى حول الكيمياء كانت بهدف زيادة رصيده من الاستعارات، فقد وجد قاموسًا شعريًّا فنيًّا فى **فلسفة الطبيعة**. وإن كان فيما بعد ١٨١٨ قد انتقد بشكل متزايد تلك المقاربة بسبب تجريدها الشديد وإغراقها فى مبدأ وحدة الوجود [مذهب الحلول]. وميلها الإلحادى لجعل الطبيعة مطلقًا، فى حين كان هو يرى فى الطبيعة تراتبًا بنيويًّا يتوسطه نسق من التمثيلات الرمزية للطبيعة.[٢٤] وقد أكد جوته كذلك على منهج يميز ما بين التمثيلات الرمزية للطبيعة، مميزًا بين أربعة أنماط لغوية للتعبير عن الطبيعة: وصف الواقع الطبيعى "على أساس الظواهر الطبيعية، ووصف "المثال الجمالى باستخدام الاستعارات البلاغية، والإشارات الراجعة إلى الذاكرة" بناء على علاقات عشوائية، وأخيرًا الأوصاف الحسابية المبنية على الحدوس المتطابقة التى هى فى أسمى معانيها متطابقة مع المظاهر."[٢٥]

وعلى الرغم من أن وعى جوته المبكر بدور الاستعارة فى الدراسة العلمية قد لاقى ترحيبًا لبراعته فى استباق آراء بعض فلاسفة العلم فى القرن العشرين،[٢٦] فقد أدرك غيره من الكتّاب المعروفين أكثر بالانتماء للرومانسية الدور الأساسى للنماذج

---

(٢٣) انظر:

Jean Pauls Sämmtliche Werke, E. Berend (ed.), Weimar, 1960, vol. IV: p. 166.

(٢٤) يلاحظ موديانو Modiano "إصرار كوليردج على أن يكون مفهوم الوساطة ..."جزءًا أساسيًّا من نظام الطبيعة" (*Coleridge*, p. 182) وأن اعتقاده "إذا كان للطبيعة أن تقترب بأى شكل من الحياة الداخلية للمطلق، لابد أن تشتمل قواعدها على نظام للتعبير الرمزى" (ص١٨٦).

(٢٥) انظر:

Johann Wolfgang von Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (Leopoldina- Ausgabe), K. Lothar Wolf *et al.* (eds.), Weimar: Hermann Bohlaus Nachfolger, 1947–, Abt. i, xi: 56–7.

(٢٦) لذلك فإن فينك Fink (*Goethe's history of science*, pp. 46, 86-7) يلاحظ أن النقاد الحاليين للخطاب العلمى مثل ماكس بلاك Max Black وتوماس كوهين Thomas Kuhn "يبدون وكأنهم وصلوا لنفس النقطة التى وصل لها جوته بعد عمر من التأمل والعمل بالعلم، أى تلك النقطة التى ندرك فيها أن لغة العلم و"ما يحدث فى الطبيعة" ليستا متطابقتين" و"أن العلم والشعر يتقاسمان الخصائص المجازية للغة."

كأدوات نظرية فى العلم. فقد تصور نوفاليس الطبيعة على أنها نظام كتابة مشفرة (chiffernschrift)[٢٧] يمكن الكشف عن أسرارها على يد علماء الجيولوجيا وغيرهم ممن تدربوا فى العلوم. وكانت الشذرة التى كتبها فى ١٨٠٢ *Die Lehrlinge zu Saïs* تهدف أن تكون "رواية رمزية حقيقية عن الطبيعة".[٢٨] وبطل روايته التى كتبت فى *شذرات* Heinrich von Ofterdingen (١٨٠٢) كما يوضح رالف فريدمان هو بطل سلبى رمزى "يقوم على المستوى التخييلى بكل الإجراءات الأساسية للجدل الرومانسى المبكر،" بحيث "تمحو الذات واللاذات فى النهاية كل منهما الأخرى، كنتاج لصيرورة لا متناهية، يتحولان فيها إلى الذات المطلقة."[٢٩] ومن المفهوم أن يكون خطاب نوفاليس الشعرى الفلسفى أكثر رمزية وتجريدًا من أغلب رفاقه الرومانسيين، باعتبار أنه تبع ليبنتس وكانط فى اعتقادهما بأن المعرفة العلمية تعتمد على النموذج الرياضى: "لو استطعنا فقط أن نشرح للناس ونوضح كيف أن اللغة تسلك سلوك المعادلات الرياضية، التى تخلق عالمها الخاص بها، وتتفاعل فقط مع بعضها، ولا تعبر عن شىء إلا طبيعتها العجيبة، وأنها لهذا السبب تحديدًا قادرة على التعبير، لهذا فقط هى مرآة للتفاعل بين الموضوعات."[٣٠] فبدلا من أن نتبع فلسفة الطبيعة التى تختزل الفكر العلمى بل وقوى الطبيعة نفسها إلى قطبية أولية، يطرح نوفاليس استبدال ثنائية شيلنج اللانهائية غير قابلة للاختزال بثنائية الأسماء عنده.[٣١] مثل هذا المخطط واضح فى أعمال نوفاليس الإبداعية الكبرى التى تتضمن تعددًا للأصوات والمنظورات تبدو وكأنها كلها متشابكة.

---

(٢٧) انظر: Novalis, *Schriften*, I: 79.

(٢٨) انظر: 23 February 1800 letter to Tieck (Novalis, *Schriften*, IV: 323)

(٢٩) انظر:

Ralph Freedman, *The lyrical novel*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1963, p. 19.

(٣٠) انظر: Novalis, *Schriften*, II: 672.

ويؤكد لونز أوكن Lorenz Oken كذلك على أولوية الرياضيات فى المجالات الرئيسية للمعرفة، انظر

Brown, *German Romanticism*, pp. 19–20.

(٣١) انظر: Novalis, *Schriften*, III: 432:

راجع كذلك: John Neubauer, *Novalis*, Boston, ma: Twayne, 1980, p. 36.

وبالإضافة إلى النماذج العضوية والمستقاة من علم المعادن ومن الرياضيات، وجد الكتّاب الرومانسيون فى الكتاب المقدس نموذجًا نصيًّا حاسمًا. وبالفعل فإن تعريف شليجل، الذى يعتبر تحصيل حاصل، للرواية على أنها "كتاب رومانسى"، ('Ein Roman ist ein romantisches Buch')[٣٢] يمكن مراجعته من قبل رفاقه من الرومانسيين الذين كان الكتاب المقدس بالنسبة لهم هو الكتاب المقدس (بأداة التعريف). ولكن فى حين كان الكتاب المقدس يعتبر بالنسبة لكتّاب مثل شليجل وبليك أساسًا لدين جديد رومانسى أو ثورى، فإنه بالنسبة لنوفاليس وكولريدج أمدهما بنموذج للاستقصاء العلمى. لقد كانت فلسفة نشأة الكون عند كوليردج تعتمد على سفر التكوين حيث ربط ما بين مراحل الخلق المختلفة وتراتب القوى الذى طرحته فلسفة الطبيعة. أما نوفاليس فقد رأى أن مشروعه الموسوعى – 'Allgemeines broulillon'، والمعتمد على دراسته فى التعدين فى فرايبرج – "إنجيل علمى، نموذج واقعى ومثالى، والبذرة التى تخرج منها كل الكتب."[٣٣] إن هذا الاستخدام الرومانسى للكتاب المقدس للأغراض "العلمية"، والذى أعيد إحياؤه مؤخرًا فى هوس البحث عما تخفيه أجهزة الكمبيوتر من رسائل من الكتابات المقدسة،[٣٤] يقف على النقيض تمامًا من اهتمام جوته الأكثر جدية فى تاريخ النص المقدس ونقده، ومحاولاته للتمييز بين الواقع التاريخى والرمز الشعرى فى قصص بعينها فى الكتاب المقدس.[٣٥]

---

(٣٢) انظر:

Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler, Paderborn: Schöningh, 1958–79, II: 335.

(٣٣) انظر:

Novalis, *Schriften. III: 363.*

(٣٤) انظر:

Michael Drosnin, *The Bible code*, New York: Simon & Schuster, 1997.

(٣٥) ومن هنا نجد ذلك "الاجتهاد فى التفسير" كما يطلق عليه فينك Fink، فى محاولة تحديد المدة الزمنية الدقيقة التى جاب فيها بنو إسرائيل الصحراء بعد خروجهم من مصر. (*Gothe's history of science*, p.62)

الأيديولوجيات العلمية

لقد قدم فلاسفة الطبيعة أساسًا منطقيًا لمفاهيم أساسية فى الرومانسية مثل الشكل العضوى والاستقطاب الدينامى، ولكنهم كثيرًا ما تعرضوا للسخرية بسبب تأملاتهم الميتافيزيقية واستخدامهم غير المحكوم للغة.[٣٦] ولم تقدم أعمالهم كشفًا عن معرفة واقعية جديدة تدعمها التجربة، إنما طرحوا تماثلات متخيلة معتمدة على فرضيتهم بوجود اتجاه تطورى وحيد يشكل الطبيعة (النظرة التكوينية (الجينية) التى امتدت بسهولة لتشكل الشعر وغيره من الفنون باعتبارها إبداعات عضوية)، وفرضية اعتماد كل الحيوانات على مخطط واحد (النظرية البنائية التى ثبت أنها أقل ملاءمة للفنون). أما أكثر تماثلاتهم لفتًا للنظر فهى تلك المتضمنة لتوازيات مع البيولوجيا الوراثية مثل حس شوبرت وج. ف. بلومنباخ للتوازى بين مسار التاريخ الإنسانى وتاريخ الكرة الأرضية،[٣٧] أو محاولات لورنز أوكن وج. ف. ميكل وبعدهما إرنست هيكل للربط بين مراحل تطور الجنين عند الحيوانات الأعلى وبين سلسلة من الأشكال البالغة عند الحيوانات الدنيا التى بدت وكأنها أسلافها التطورية.[٣٨] اليوم لا يمكن الدفاع عن مثل هذه الآراء من الناحية العلمية بل إنها تعتبر غير معقولة. ولكن أولئك المنتقدين لفلسفة الطبيعة والذين ينكرون عليها أهميتها العلمية يسيئون تقدير ما لأطروحات تلك الفلسفة من سطوة وسيطرة. إن فكرة تطور الكائن الفرد الذى يلخص نشوء أو تطور النوع – أى فكرة أن التطور الجنينى للكائن يوازى تاريخ تطور النوع –

---

(٣٦) انظر:

H. A. M. Snelders, 'Romanticism and Naturphilosophie and the inorganic natural sciences 1797–1840', *Studies in Romanticism* 9, no. 3 (Summer 1970), pp. 193–215.

(٣٧) انظر:

Nicholas A. Rupke, 'Caves, fossils, and the history of the earth', in Andrew Cunningham and Nicholas Jardine, *Romanticism and the sciences*, Cambridge University Press, 1990, pp. 241–59.

(٣٨) يقدم ستيفن جاى جولد Stephen Jay Gould مسحًا مفيدًا لنظريات التطور التى طرحتها "فلسفة الطبيعة" فى:

Stephen Jay Gould, *Ontogeny and phylogeny*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977, pp.38-47.

أصبحت اعتقادًا مقبولاً فى فكر القرن التاسع عشر.(٣٩) ونجد تصورات عن التوازى فى التطور بين الفرد والنوع بادية فى "نظريات الثقافة" عند الرومانسيين وفى روايات تكوين الشخصية Bildungsromane.(٤٠) ومازالت فكرة الحفاظ على الخصائص السالفة تثير اهتمام علماء الأحياء، وهى الفكرة التى كانت النتاج الطبيعى لنظرية التلخيص، وهى ترى أن النوع يتطور عن طريق الاحتفاظ بالملامح الشابة للأسلاف. إن المجاز الشعرى لوردزورث "الطفل أب الرجل" ربما تثبت صحته العلمية بشكل لم يكن لوردزورث أن يتنبأ به.(٤١)

ويظل الجدل دائرًا بين مؤرخى العلوم حول ما إذا كانت الاكتشافات الكبرى القليلة التى قام بها علماء ارتبطوا بالحركة الرومانسية، مثل الكهرومغناطيسية لعالم الطبيعة الهولندى هانز كريستيان أورستيد، والكهروكيمياء لدافى (والتى تعزى كذلك، طبقا لدعوى البعض، إلى يوهان فيلهلم ريتر، وهو الذى اكتشف الأشعة فوق البنفسجية على كل حال)، قد تمت بإلهام من فلسفة العقل النظرى لكانط وشيلينج، أم بالرغم من تلك الفلسفة. أما على مستوى دارسى الأدب فمن المتوقع أن نجدهم من ناحيتهم مهتمين باستقصاء أثر التطورات العلمية على الكتاب الرومانسيين الأفراد.(٤٢) ورغم ما فى مثل هذه المناقشات من إضاءة فإنها عادة ما تتغاضى عن الفرق الأساسى بين العلوم الإنسانية والطبيعية – وهو الفرق الذى كانت كتابات الرومانسيين

---

(٣٩) إن فكرة التلخيص هذه استطاعت أن تصمد فى مواجهة الهجوم المبكر لكارل إرنست فون باير فى ١٨٢٨، بل مضت وازدهرت إثر نظرية داروين للنشوء والتطور، وبدعم من لويس أجاسيز لاقت قبولا فى الولايات المتحدة، وظلت تدرس فى كتب العلوم المدرسية حتى نهاية القرن.

(٤٠) انظر:

Fink, 'Ontogeny recapitulates phylogeny', pp. 91C.

(٤١) انظر:

Stephen Jay Gould, 'The child as man's real father', in *Ever since Darwin*, New York: Norton, 1977, pp. 63–9.

(٤٢) انظر دراسات أولت Ault ودى ألميدا de Almeida وجرابو Grabo ونيسبت Nisbet وستيفنسون Stephenson ووايت Wyatt. ويطرح وايلى Wylie مسألة ما إذا كان اهتمام كوليردج المبكر بالعلوم قد ساهم فى كتابته الشعرية أم قوضها، ويتخذ رأيًا مخالفًا بعض الشىء لليفير بالنسبة لمعادة كوليردج لنظرية نيوتن.

تعلنه عن غير قصد منهم، حتى حين سعوا لتأكيد ذلك الحس الداخلى حول الوحدة الضمنية بين الطبيعة والعقل. عادة ما يفترض أن العلوم الطبيعية دقيقة ويمكن التنبؤ بنتائجها، فى حين أن العلوم الإنسانية غير دقيقة ولا يمكن التنبؤ بنتائجها، هذا إذا ما اعتبرناها علومًا من الأصل.[٤٣] وفى كتابه **العلم الحديث** يطرح جيامباتيستا فيكو، أحد السابقين على الحركة الرومانسية، أن الشيء الوحيد الذى يمكن للإنسان أن يطمح بمعرفته بقدر ما من اليقين والتمام هو الأعمال الفنية والمؤسسات التى صنعها الإنسان بنفسه. أما العالم الطبيعى، ذلك الإبداع الإلهى، فهو يتجاوز قدرتنا على الإدراك ولا تكون محاولة فهمه عن طريق "الميتافيزيقا العقلية" التى "تقول بأن الإنسان يصبح الشيء نفسه عندما يفهم ذلك الشيء"، وإنما عن طريق "الميتافيزيقا المتخيلة" والتى "تبين أن الإنسان يصبح كل الأشياء فى عدم فهمه لها."[٤٤] إن الميتافيزيقا المتخيلة هى علم بدائى وأسطورى، شكل وسطى من المعرفة يعتمد على المجازات الشعرية والدفاعات النفسية التى فى غياب تفسيرات ممكنة الإثبات لأسباب الظواهر الطبيعية، تقدم معنى مؤقتًا. وفى زمننا الحاضر، فقد عبر هارولد بلوم بدقة عن تلك الفكرة البصيرة لدى فيكو فى ملاحظته أن "الشعر يولد من جهلنا بالأسباب،"[٤٥] فى حين طور جورج كانجو الميتافيزيقا المتخيلة لتصبح عصرية فى مفهومه "للأيديولوجية العلمية". وهو يشير إلى "الأنساق التفسيرية"، تلك الاستبصارات التأملية التى يطلقها العقل فى محاولة ملء الفجوات التى لا يمكن تفاديها فى المعرفة العلمية. إن الأيديولوجيات العلمية تسبق "خلق مؤسسة العلم" فى مجال ما، كما

---

(٤٣) راجع تفسير ميشيل فوكو فى **نظام الأشياء** (*The order of things*, New York: Random House, 1970) أن العلوم الإنسانية "ليست علومًا بالمرة، فالمقاييس التى تحدد وضعيتها والتى تعطيها جذورًا فى "الإبستيمة" (النسق المعرفى المرحلى) الحديثة تجعل من المستحيل عليها فى نفس الوقت أن تصبح علومًا، وإذا ما طرحنا السؤال إذن لماذا تسمى كذلك؟، فيكفى أن نتذكر أن ذلك متعلق بالتعريف المنتمى إلى آثار المعرفة لجذورها الذى استدعى وتلقى نقل نماذج مستقاة من العلوم. (ص٣٦٦)

(٤٤) انظر:

The new science of Giambattista Vico, Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (eds.), 1948; rev. edn. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984, p. 130.

(٤٥) انظر: Harold Bloom, *Poetry and repression*. New Haven, CT: Yale University Press, 1976, p. 5.

"يسبقها علم فى مجال مساعد يقع بشكل غير مباشر ضمن مجال رؤية الأيديولوجية".[٤٦]

ويساعدنا مفهوم الأيديولوجية العلمية على رؤية الحركة الرومانسية كمرحلة انتقالية بين فترتين من العلم المؤسسى. ويتضح ذلك الوضع الانتقالى للحركة الرومانسية أكثر ما يتضح فيما يتعلق بعلم الأحياء ونظرية النشوء والتطور وعلم النفس. فمع غياب علم أحياء متطور يعتمد على نظرية الخلية (وهى النظرية التى أصبحت ممكنة فقط بعد ١٨٢٩ مع اختراع ميكروسكوب أوسع قدرة من السابق)،[٤٧] وغياب تفسير داروين للنشوء والتطور اعتمادًا على الانتقاء الطبيعى (والتى لم يكن بالإمكان صياغتها إلا بعد أن أثبت كوفير الانقراض كواقع حقيقى، وبعد إثبات عدم صحة رؤيته الغائية لتطور الكائنات[٤٨]، وغياب رؤية دينامية للاوعى باعتباره مجال الرغبات المكبوتة (والتى لم تكن تحظى باهتمام جدى إلا بعد أن اكتسب الطب النفسى مصداقية فى مجال الطب بحلول نهاية القرن التاسع عشر)، يمكن القول إن الحركة الرومانسية دعمت أيديولوجيات علمية مثل النزعة العضوية والتطورية والمادية الحيوية والازدواجية النفسية.[٤٩] وكان الطموح الأقصى لكثير من الرومانسيين (وظل

---

(٤٦) انظر:
Georges Canguilhem, *Ideology and rationality in the history of the life sciences*, Arthur Goldhammer (trans.), Cambridge, MA: The MIT Press, 1988, p. 38.

(٤٧) انظر:
L. S. Jacyna, 'Romantic thought and the origins of cell theory', in Romanticism and the sciences, Cunningham and Jardine, pp. 161–8.

(٤٨) انظر:
Joel Black, 'The hermeneutics of extinction: denial and discovery in scientific literature', Comparative criticism 13, E. S. ShaCer (ed.), Cambridge University Press, 1991,
pp. 147–69.

(٤٩) فيما يتعلق بالمادية الحيوية انظر:
Timothy Lenoir. 'Kant, Blumenbach. and vital materialism in German biology'. *Isis* 71 (1980). pp. 77–108.
لم تكن الحركة الرومانسية الداعمة لهذه الأيديولوجيات العلمية فحسب إنما كانت هى نفسها تعرف على أنها إحدى هذه الأيديولوجيات ولها برنامجها الشعرى والسياسى. انظر
J. McGann, *The Romantic ideology*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1983.

كذلك لبعض علماء اليوم) هو التوحيد ما بين العمليات العضوية والنفسية فى نظام مفهومى واحد. ويمكن توضيح العلاقة بين النقد الرومانسى والعلوم بعرض موجز لوضع الأحياء وعلم النفس فى بداية القرن التاسع عشر؛ إذ إن النماذج المستخدمة فى هذه التخصصات الجديدة هى أيضًا التى شكلت النقد الرومانسى وشعريته.

النموذج البيولوجى

عندما أعلن ميشيل فوكو أنه "حتى نهاية القرن الثامن عشر، ... لم تكن الحياة قد وجدت، إنما كان هناك كائنات حية فقط،"[٥٠] كان يقصد أن مفهوم الحياة لم يكن متصورًا فى أنساق التصنيف التى سادت العصر الكلاسيكى. وعلى العكس من التاريخ الطبيعى للقرن الثامن عشر الذى صنف كل نوع من النبات والحيوان على أساس معايير عشوائية نوعًا ما، وافترض أن الكائنات الحية هى ببساطة نتاج أصول سابقة التشكيل، شهدت بداية القرن التاسع عشر ظهور مصطلح جديد هو "البيولوجيا"، والذى نحته لامارك فى ١٨٠٢ ووصفه جوتفريد تريفيرانوس فى نفس العام على أنه "علم الحياة". وبدلا من تعديد ملامح الكائن الحى كامل التطور فإن ذلك العلم الرومانسى[٥١] سعى للكشف عن المبادئ المحايثة والقوانين الأساسية التى تحدد تطور الكائنات الحية فى المقام الأول، وكان ذلك هدف كوليردج فى كتابه **نظرية الحياة**. وعليه فإن فوكو يربط ما بين الرومانسية وبين "سيادة النموذج البيولوجى (الإنسان، والنفس الإنسانية، والمجموعة التى ينتمى إليها، ومجتمعه واللغة التى يتكلمها، كل هذه الأشياء توجد فى الفترة الرومانسية وكأنها كائنات حية وقد كانت بقدر ما حية بالفعل، لقد كان نمط وجودها عضويًا ويتم تحليله على أساس الوظيفة.)"[٥٢]

---

(٥٠) Foucault, *Order*, p.160.

(٥١) راجع إشارة هيرمونى دى ألميدا Hermione de Almeida إلى الأحياء باعتبارها "فرع من فروع المعرفة يمكن أن ينشأ ويزدهر فقط فى الفكر الرومانسى" فى
(*Romantic medicine and John Keats*, New York: Oxford University Press, 1991, p. 63).

(٥٢) Foucault, *Order*, p. 359.

إن أصحاب النزعة الطبيعية من الرومانسيين قد قتلوا الطبيعة بحثًا عن النماذج البيولوجية الجوهرية.[٥٣] إن مفاهيم جوته فى ثمانينيات القرن الثامن عشر عن Urplanze و Urtier كانت محاولات لصياغة مخطط مثالى واحد للتنوع الهائل للنباتات المزهرة والحيوانات الفقارية. ولكن بالرغم من سعيه لإيجاد مثال فى الطبيعة - يشبه نوعًا المفهوم القديم للنموذج المثالى فى الفنون[٥٤] - فجوته كان يعارض التداعى الحتمى لأفكار أفلاطون الترانسندنتالية. ودائمًا ما حاول فى كتاباته الأدبية تحقيق درجة ما من التفرد، مثل الشخصيات التى رسمها فى **فيلهلم مايستر**. ومع ذلك فقد أصر نوفاليس على أن تلك الرواية تم بناؤها على أساس "مبدأ التنويعات" حيث الشخصيات كلها تنويعات لنمط واحد - وهو المبدأ الذى كان ينوى أن يعرضه فى هنريش فون أوفترديدين، روايته "ضد مايستر".[٥٥]

وباعتباره شكلاً أوليًا أو صورة أولية فإن Urbild يعد تركيبة غريبة مما أطلق عليه كليفورد جيرتز نماذج *من أجل* الواقع ونماذج *للواقع*. وهو بشكل ما مثل النظام الوراثى، يحقق "تواصل النسق" فى الكائنات الحية عن طريق ما يتضمنه من خطة أو

(٥٣) انظر:

Timothy Lenoir, 'Morphotypes and the historical–genetic method in romantic Biology', in *Romanticism and the sciences*, Cunningham and Jardine, pp. 119–29; p. 122.

(٥٤) لم يحدد جوته "إلى أى درجة" يرتبط الطموح العلمى ... للسيطرة على الكل ... بالدوافع الإبداعية والمحاكية للطبيعة" (*Die Schriften*, Abt. I, IX: 7) ورغم أن فينك يعتقد أن "المدخل العام لتعريف "نوع" عند جوته فى كتاباته عن المورفولوجى فى منتصف التسعينيات من القرن الثامن عشر، "هو ما يميز تحوله من العلم الرومانسى إلى العلم الكلاسيكى" (*Goethe's history of science*, p.24) ويتساءل المرء ما إذا كان "العلم الرومانسى" يسبق المرحلة الكلاسيكية، أم أنه مثل الفن الرومانسى لاحق على تلك المرحلة.

(٥٥) لمناقشة مستفيضة للاستقبال الملتبس للرومانسيين (أساسًا فريدريش شليجل ونوفاليس) لرواية جوته انظر:

Ernst Behler, '*Wilhelm Meisters Lehrjahre* and the poetic unity of the novel in early German romanticism', in *Goethe's narrative fiction: the Irvine Goethe symposium*, William J. Lillyman (ed.), Berlin: de Gruyter, 1983, pp. 110–27.

شفرة أصلية قابلة للتوالد. ولكن فى حين أن الشفرة لا يمكن اختزالها ولا هى تشبه ما ينتج عنها من نسق معروف، فإن Urbild تمثيل رمزى خالص وظيفته "ليست تقديم مصادر معلومات يمكن بمقتضاها خلق نسق لعمليات أخرى، إنما وظيفته تمثيل تلك العمليات بأنساقها والتعبير عن بنائها فى وسيط بديل."(٥٦) وكان لجوته معاناته مع المشكلة، خصوصًا بعدما قال له شيللر فى ١٧٩٤ إن رسمه المخطط "للنبات الرمزى" ليس بالتجربة الحقيقية وإنما هو فكرة (‘das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee’)(٥٧) – وهو إطراء مزعج بالنسبة لجوته الذى كان يريد أن يفصل نفسه عن كل تنظير مجرد. وكان الحل الذى قدمه بعد ذلك هو تقديم مفهوم Urphanomen فى كتابه *Farbenlehre*(١٨١٠). فعلى العكس من النماذج المثالية والكائنات البدائية، فإن الظواهر الأولية كانت قابلة للملاحظة. ومثل "الظاهرة المركزية" عند كوليردج،(٥٨) كان بإمكان العلماء البحث عن الفكرة فى التجربة،(٥٩) ورؤية العام فى الخاص، "ليس كحلم أو ظل إنما كوحى حى مباشر حول ما هو مستغلق."(٦٠)

---

(٥٦) انظر:

The interpretation of cultures: selected essays by CliFord Geertz, New York: Basic Books,1973, p. 94.

ويستخدم هنرى إلنبرجر Henri Ellenberger مصطلحات جريتز عند ملاحظته أن جوته "يعتقد أن أوربفلانز Urpflanze(نبات بدائى) نموذج لكل النباتات، وكل نوع من النبات يأخذ عنها بدرجة ما"

(*The discovery of the unconscious*, New York: Basic Books, 1970, p.203)

(٥٧) انظر:

Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Abt. I, IX: 81.

(٥٨) يجد ليفر Levere أن مفهوم كوليردج "ربما يكون أقرب من *Urphanomen* للتراث الأفلاطونى" بما أنه "كان فى نفس الوقت ظاهرة ورمز لفكرة، تجسد القانون،" وليست مجرد تمثيل (*Poetry*, pp. 93-4).

(٥٩) انظر:

Goethe, *Die Schriften zur Natuwissenschaft*, Abt. I, X: 277.

انظر أيضا:

Nisbet, *Goethe and the scientific tradition*, pp. 39-43.

(٦٠) انظر:

Goethe (*Maximen und Reflexionen*, no. 314), *Sämtliche Werke*, XVII: 775.

وعلى الرغم من التشابه السطحى ما بين Urphanomen عند جوته والنماذج الأصلية لفلسفة الطبيعة (مثل "الفقارة النموذجية" عند ريتشارد أون باعتبارها أساس تكوين الحيوان[٦١] والكريستال عند أوكن باعتباره نموذجًا أصليًا جيولوجيًا) فقد ظل جوته يتبنى موقفًا نقديًا من الأشكال النظرية غير المتغيرة التى تدعى تفسير العمليات الطبيعية المركبة. أما عنده فعلم المورفولوجى يعتمد بالأحرى على المفهوم العضوى للتكوين أو bildung لإنجاز مهمة أكثر تواضعًا وهى وصف الظواهر القابلة للملاحظة. وفى النهاية وصل جوته إلى رؤية المشكلات العلمية لزمنه باعتبارها مشكلات منطقية تتعلق بالترميز والاتصال. وقد وصف فى ١٨٣٠ الجدل ما بين كوفير وجيفورى فى علم الحيوان الفرنسى على أنه أزمة ناتجة عن صراع الاستعارات[٦٢] وسعى إلى توضيح أن استخدام الكلمة فى الخطاب الفرنسى، وفعليًا فى السجالات بين رجال رائعين، تؤدى إلى سوء فهم واضح. نحن نعتقد أننا نتحدث بنثر خالص فى حين نكون بالفعل نتكلم مجازيًا. [Man glaubt in riner Prosa zu redden und man spricht schon tropisch] ويتم تطبيق المجازات بأشكال مختلفة واستخدامها بمعنى متصل وبهذه الطريقة لا ينتهى الخلاف وتصبح المشكلة غير قابلة للحل.[٦٣]

---

(٦١) انظر:

Philip F. Rehbock, 'Transcendental anatomy', in *Romanticism and the sciences*, Cunningham and Jardine, pp. 144–60, and Ronald H. Brady, 'Form and cause in Goethe's morphology', in *Goethe and the sciences*, Frederick Amrine, Francis J. Zucker and Harvey Wheeler (eds.), Dordrecht: Reidel, 1987, pp. 257–300; esp. pp. 262–7.

(٦٢) انظر:

Fink, *Goethe's history of science*, p. 89.

يلاحظ فينك أن جوته "اختزل أغلب الملاحظات حول العلم إلى أسئلة حول اللغة" (ص٤٤)

(٦٣) انظر:

Goethe. *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Abt. i. x: 398.

وردت فى فينك (*Goethe's history of science*. p.44) الذى يلاحظ أن "فهم جوته للأساس اللغوى لتغير النماذج الإرشادية فى تاريخ العلم ... يبدو متفردًا" (ص٨٧).

والمؤكد أن جوته نفسه استخدم الاستعارات استخدامًا كبيرًا كنوع من خلق التماثل ما بين الإنسان والمجالات الطبيعية، مشيرًا لقطعة المغنطيس على أنها كائن يحمل الصفات الذكورية والأنثوية، وللألوان على أنها "أفعال" الضوء و"معاناته" (Taten und Leiden) وفى ١٨٠٩ فى رواية Die Wahlverwandschaften صاغ العلاقات الإنسانية على نموذج التفاعلات الكيميائية.[٦٤] ولكن حساسيته للغة مكنته من فهم ما غاب عن أغلب زملائه من العلماء – وهو أن الأزمات الكبرى فى تاريخ العلوم كانت لدرجة ما نتيجة لحدود المنطق وعدم صلاحيته. وبشكل مختصر يمكن القول إن جوته قد جمع ما بين استبصارات طوبلوجية ومجازية؛ اعترافًا بحاجة العلوم للنماذج المجازية (البصرية والتجريبية فى مقابل المجردة والقابلة للقياس)، وللغة المجازية (اللفظية والاستعارية فى مقابل اللغة الدقيقة والرياضية).

نماذج العقل: اللاوعى الرومانسى

لقد عاش علم الأحياء باعتباره "علم الحياة" لمدة ثلاثين عامًا تقريبًا التى اعتبر فيها الباحثون أن الكائن العضوى هو وحدة الحياة الأساسية. ومع تطور علم الأحياء إلى مجال دراسى من مجالات العلوم الحديثة _ أى عندما حلت الخلية محل الكائن العضوى، الجزء محل الكل، كموضوع للدراسة – لم يعد علم الأحياء علمًا رومانسيًا. والطب الرومانسى هو – فى نظر البعض – تلك "الفترة الانتقالية ما بين ميلاد العيادة واكتشاف الخلية." وهى فترة انتقالية هى نفسها متضمنة فى "التغير [الأكبر] فى النماذج الإرشادية السائدة من الفيزياء النظرية للأحياء التطبيقية والتى ظهرت مع التحول من قرن لآخر."[٦٥] وبنظرة أوسع فإن الرومانسيين كانوا فى منتصف الطريق

---

(٦٤) انظر:

Nisbet. *Goethe and the scientific tradition*. p. 16.

(٦٥) انظر:

De Almeida. *Romantic medicine*. p. 3.

ما بين نيوتن وفرويد، وكان اكتشاف علوم الحياة نقطة محورية فى التحول من العلوم الطبيعية المؤسسة إلى العلوم الإنسانية الناشئة.

إذا تجاوزنا اهتمام الرومانسيين بعلم الأحياء ذلك العلم الجديد الذى تعامل مع الحياة بوصفها موضوعًا للدراسة، نجد أنهم استحدثوا تلك المقاربة للمعرفة المتأملة للذات التى يصبح فيها الإنسان (أو الوعى الإنسانى) هو نفسه موضوع العديد من حالات الدراسة لعلم الأحياء. ولأن العلوم الإنسانية كانت تفتقد لذلك الموضوع المحدد الذى تنطبق عليه القوانين العامة كما هو الحال فى العلوم الطبيعية، فقد اهتمت بالذات الفردية، التى كانت كل منها مختلفة ومتفردة. لقد كانت تلك المجالات البحثية الناشئة تعتمد على نوع جديد من النماذج، وهو "الافتراض التاريخى"[٦٦]، الذى كان طريقتها فى تحديد نفسها كمجال دراسى أكاديمى. لقد تم وضع الأساس للعلوم الإنسانية أثناء الفترة الرومانسية على يد كانط وبلومنباخ وألكسندر فون هامبولدت فى علم الأنثروبولوجيا، وعلى يد كريستيان جوتليب هاين وفريدريش شليجل وفريدريش كروزر فى الميثولوجيا المقارنة، وهيردر والأخوين جريم وفيلهلم فون همبولدت فى الفلسفة واللغويات، وعلى يد الأخوين شليجل فى الأدب المقارن، وفريدريش شيليرماشر فى علم التأويل. ولكن العلم الأهم ضمن العلوم الإنسانية التى أنشأها الكتاب الرومانسيون قد يكون علم النفس (السيكولوجى).

إلى جانب احتفائهم بتلك الشخوص الرجالية العظيمة فى الميثولوجيا الكلاسيكية من أمثال بريموثيوس وهيبرون، نجد الشعراء الرومانسيين قد أعادوا الاعتبار لإحدى الشخصيات الأكثر تواضعًا وهى شخصية بسيشه Psyche وقد أضفوا عليها دلالات جديدة. فلم تعد رمزًا للمفهوم الدينى والفلسفى القديم للروح، إنما أصبحت مرتبطة بالمفهوم البيولوجى الحديث للحياة وبالنظريات النفسية الناشئة حول العقل. ويشير ذكر كيتس لتلك الآلهة "المولودة حديثًا" فى "أغنية لبسيشه" إلى الطبيعة المفارقة لتلك الشخصية باعتبارها تشخيصًا لروح البحث والشك عند الإنسان التى

---

(٦٦) انظر:
Paul Dumouchel, 'The role of fiction in evolutionary biology', *SubStance* 71/2 (1993), pp. 321–33; p. 323.

أدت إلى سقوط الآلهة. ومع ذلك فإن هذه النظرة لبسيشه تظل منسجمة مع نظرة عصر التنوير للعقل باعتباره نشاطًا واعيًا. إن الإنجاز النقدى الكبير للرومانسيين، كجزء من محاولتهم للتغلب على جدلية عصر التنوير التى تضع الأسطورة والعقل على طرفى نقيض، هو بحثهم قبل فرويد بقرن فى العمليات اللاواعية الهائلة للعقل.

لم يكتشف الرومانسيون اللاوعى، فقد كان الجانب المظلم للعقل معروفًا بأشكال مختلفة منذ القدم، وفى القرن الثامن عشر تم وضعه فى إطار مفهوم السوائل المغناطيسية والكهرباء الحيوانية، التى يفترض أن المسمريين كانوا يتحكمون بها فى شكل مبكر من أشكال التنويم المغناطيسي. ولكن فى العصر الرومانسى أصبح دور العمليات اللاوعية ونطاقها فى الحياة الإنسانية وفى الإبداع الفنى أمرًا معترفًا به على نطاق واسع.[٦٧] وعادة ما يرجع الفضل لشيلينج فى إعادة صياغة المفهوم الأفلاطونى الجديد للروح الكونية فى الطرح ما بعد ديكارتى القائل بأن الطبيعة والإنسان يتحددان من خلال مبدأ واحد للتنظيم لا يصل إلى مرحلة الوعى إلا عند الإنسان.[٦٨] وبكلمات ألبرت بيجنين "اللاوعى عند الرومانسيين ليس مجمل المضامين القديمة المنسية أو المكبوتة للوعى (فرويد) ولا هو الوعى فى حالته اليرقية (ليبنيتز) ولا حتى منطقة غامضة وخطرة (هيردر). إنه الجذر للإنسان، نقطة انطلاقه إلى عمليات الطبيعة الشاسعة."[٦٩] وبهذا المعنى الواسع، يصبح اللاوعى ما يطلق عليه فوكو "الموضوع الأكثر أساسية" فى العلوم الإنسانية، "فهو "ليس مجرد مشكلة

---

(٦٧) انظر:
Lancelot Law Whyte, *The unconscious before Freud*, 1960; rpt. London: Friedmann, 1978, p. 125; Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, 1939; rpt. Paris: Corti, 1946, p. 70.

(٦٨) رأى آلان ريتشاردسون Alan Richardson مؤخرًا أن الكتّاب الرومانسيين لم يكتشفوا اللاوعى كما نعرفه، إنما قاموا بلفت الانتباه للوظائف اللاواعية المتنوعة التى يقوم بها عقل داخل العقل، ورأى أن الرومانسيين لم يستبقوا التحليل النفسى بقدر ما استبقوا علم المخ الحديث.
'Romanticism and the unconscious: building a mind', paper presented 23 January 1998 at the American Conference on Romanticism in Athens, Georgia.

(٦٩) انظر: Béguin, *L'âme*, p. 76.

فى إطار العلوم الإنسانية يمكن النظر إليها على أنها مشكلة صادفها العلم من خلال خطواته، إنما هو مشكلة فى المحصلة النهائية تشارك العلم الوجود نفسه."(٧٠)

وإذا ما ذهبنا أبعد من إدراك الرومانسيين للأثر العميق للاوعى فى الوجود الإنسانى، فإننا نجد أنهم اكتشفوا أن للاوعى بنية؛ وهو اكتشاف لم يحدد فقط كتاباتهم النقدية والإبداعية إنما كان ضروريًا لتأسيس علم النفس والعلاج النفسى كعلوم حقيقية. ولم يكن إصرار كانط على عدم إمكانية معرفة العالم فى ذاته ليعوق الرومانسيين الذين لم يحبطهم إنكاره إمكانية وجود علم للنفس أو علم "للحساسية الداخلية".(٧١) والنظرية الرومانسية الأكثر اكتمالاً حول اللاوعى نجدها فى دراسة كارل جوستاف كاروس فى ١٨٤٦ وعنوانها Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele , التى تصف تطور الروح من اللاوعى إلى الوعى باعتباره عملية بيولوجية لا عملية عقلية أو روحية. (كان كاروس طبيبًا بالإضافة لكونه رسامًا وصاحب نظريات) ومثلما عند كيتس "بسيشه المولودة حديثًا"، يتطور الوعى عند كاروس متأخرًا فى إطار تطور الفرد بعد المرحلة الحيوية للاوعى فى خلال الوجود الجنينى (عندما يظهر "الوعى التكوينى" الذى ينظم النمو العضوى)، وفى فترة لاحقة على الفترة التى سبقت الوجود الجنينى وهى فترة أطول وأسبق (وقت كان الفرد خلية داخل جسد أمه). الواضح أن كاروس ذهب أبعد كثيرًا من فرويد – الذى قرأ له – فى إرجاعه للدافع اللاواعى إلى مراحل مبكرة فى التطور الإنسانى.

ورغم ما قد نجده فى مثل هذه المضاربات الفكرية فى علم النفس من عدم علمية، فإنها تدحض الفكرة الشائعة بأن اكتشاف بنية اللاوعى "بدأت فقط فى القرن

---

(٧٠) انظر: Foucault, Order, pp. 372, 364.

(٧١) انظر: Kant, Metaphysische Anfangsgründe, p. x.

العشرين."[٧٢] تلك النظرة التى تتجاهل ما يطلق عليه هنرى إلنبرجر "العلاج النفسى الدينامى الأول" فى الفترة من ١٧٧٥ إلى ١٩٠٠، الذى شهد "نشوء نموذج جديد للعقل الإنسانى ... يعتمد على ازدواجية الوعى واللاوعى فى النفس المنقسمة psychism."[٧٣] ومن وجهة نظر هارولد بلوم فإن النموذج الصراعى للعقل الذى قدمه بليك لا يسبق فرويد بقرن من الزمان فحسب إنما يتجاوزه فى عمقه: "يتيح بليك ... وجود فكرتين شديدتى الاختلاف عن الصراع داخل الضمير الإنسانى، واحدة بين الهذا id والأنا الكابحة ضد الأنا العليا، والأخرى بين العناصر الفاعلة والعناصر السلبية فى النفس الحقيقية."[٧٤] أما المثال الآخر لنموذج جينامى فهو وصف ج. هـ. شوبرت للفرد على أنه "نجم مزدوج" ذو مركزين – الأنا أو روح الفرد، ووعى بالذات (Selbstewusstsein) أو روح العالم التى يتصل بها الفرد فى "لحظات كونية"[٧٥] معينة. وظاهرة "انقسام النفس" dipsychism لا تشكل فقط روايات جان بول (Flegeljahre) و إ. ت. أ. هوفمان (kater Murr)، ولكنها استخدمت لتفسير العملية الإبداعية عند الرومانسيين أنفسهم. ويطرح أحد النقاد فى بداية القرن العشرين نظرية مؤداها أن نوفاليس كان له شخصيتان – واحدة طبيعية وعادية وأخرى شعرية قادرة على الرؤية الخيالية – وقد نمت كلتاهما جنبًا إلى جنب منذ كان طفلاً.[٧٦]

---

(٧٢) انظر: Whyte, *The unconscious*, p. 63.
راجع ما ذهب إليه جان بودريلار Jean Baudrillard من أن "اللاوعى قد تم ابتداعه مع التحليل النفسى"
Seduction. Brian Singer (trans.), New York: St Martin's Press, 1990, p. 80.
راجع كذلك الهامش ٦٨ فيما سبق.
(٧٣) انظر: Ellenberger, *Discovery*, p. 111.
(٧٤) انظر: Harold Bloom, *Blake's apocalypse*, 2nd edn. New York: Anchor, 1965, pp. 263–4.
(٧٥) انظر: Ellenberger, *Discovery*, pp. 205, 729.
(٧٦) انظر:
Jean-Edouard Spenlé. *Essais sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris: Hachette, 1904.
تم استخدام المفهوم المتعلق بذلك فى علم النفس الرومانسى وهو cryptonesia من أجل تفسير حالات السرقات الأدبية. انظر:

Ellenberger, *Discovery*, p. 170

ومن المستبعد اليوم أن نجد باحثًا يرى تناقضًا ما بين حياة نوفاليس "الطبيعية" والمهنية وما بين عمله بالشعر،(٧٧) خصوصًا وأن مهنته كمهندس وإدارى فى مجال التعدين قد تم دراستها وبشراهة من قِبل غيره من الكتّاب الشباب فيما بين ١٧٩٠ و١٨٢٠ فى ألمانيا ما قبل التصنيع.(٧٨) ولم يمنع التدريب المتطور الذى تلقاه نوفاليس على يد أبراهم جوتلوب فرنر فى المعهد الشهير بفرايبرج Bergakademie، لم يمنع نوفاليس من الإشارة فى أعماله الأدبية إلى المفهوم القديم عن المعادن باعتبارها أشبه بالمواد العضوية التى "تنمو" فعليًا داخل رحم الأرض – وهو اعتقاد "استمر يعمل بقوة كاستعارة حاكمة " فى أدب ذلك الزمن.(٧٩) وقد صاغ وجهة النظر هذه صراحة شوبرت، الذى كان زميلاً لنوفاليس كطلاب فى فرايبرج، وهو الذى عين مكان "مملكة المعادن ... على الحدود بين عالمين" من غير العضوى والعضوى، وصولاً إلى اللاوعى والوعى.(٨٠) وبوصفه "بنية عميقة" أدبيًا فقد قدم المنجم

---

(٧٧) فى حين رأى هانز ماير Hans Mayer أن نشاطات نوفاليس المهنية والشعرية تعتبر متناقضة، فإن نقادًا لاحقين مثل جيرهارد شولتز Gerhard Schulz لم يروها كذلك. (Neubauer, *Novalis*, p.173 n.1) ويلاحظ بهلر Behler (ص١٢٥-٦) أنه فى رواية هنريش فون أوفتردينج *Heinrich von Ofterdingen* "تناوب بين عالمى الحياة الخارقة والحياة العادية، العالم الداخلى للنفس والعالم الخارجى، وهو أسلوب نوفاليس الأدبى الذى يمثل رمزيًا الانسجام بين العالمين".

(٧٨) من ضمن معاصرى نوفاليس والذين درسوا التعدين هناك كليمنس برنتانو، وإيشندروف، وهنريتش ستيفنز، وثيودور كورنر، وألكسندر فون همبولت، وفرانز فون بادر، وجوتثيلف هنريتش شوبرت. ورغم عدم دراسته للتعدين فقد شارك جوته فى محاولات إعادة افتتاح مناجم للنحاس والفضة فى ١٧٧٦ فى وادى إلمنو.

(٧٩) انظر:

Theodore Ziolkowski, *German Romanticism and its institutions*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p. 31.

(٨٠) انظر:

Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden: Arnold, 1808), p. 201.

وردت فى زيولكوويسكى Ziolkowski الذى يقول إن كتاب شوبرت "المرجع المدرسى الأساسى لفلسفة الطبيعة الرومانسية" (*German Romanticism*, p.31)

للرومانسيين استعارة أساسية للاوعى أزاحت الاستعارة الكلاسيكة عن العالم السفلى الذى يقطنه أطياف من الموتى. ومن موتيفات التعدين الرومانسية إلى استعارات علم الآثار عند فرويد، جرت العادة على خلق مفهوم اللاوعى من خلال صور غير أرضية. ومنذ فرويد كان الاعتراف بشكل متزايد بالطبيعة الاستعارية الخالصة للاوعى.[٨١]

ونجد فى الكتابات الإبداعية للرومانسيين أكثر الاستبصارات اللافتة حول اللاوعى والتى طورتها فيما بعد نظرية التحليل النفسى. ويفكر المرء فى كوليردج الذى ترجع كاثلين كوبرن الفضل له فى اختراع كلمة "ما دون الوعى" subconsciousness؛[٨٢] وفى بليك الذى يصفه هارولد بلوم "باستبصار عميق فى علم النفس المخطط بالمقارنة بفرويد؛[٨٣] وفى جوته الذى قرر يونج أنه منشغل باللاوعى فى الجزء الثانى من روايته فاوست؛ وفى إ. ت. أ. هوفمان الذى بنى قصته... على حادثة فى كتاب شوبرت Ansichten؛ وفى شيلنج الذى قام بتعريف الخارق للطبيعة uncanny على أنه "اسم لكل شىء كان يجب أن يظل... سرًا خفيًا ولكنه ظهر للنور."[٨٤] وكان هذا التعريف بالإضافة إلى قصة "Der Sandmann" لهوفمان، مصدرًا رئيسيًا لمقال فرويد فى ١٩١٩ "الخارق للطبيعة"؛ وفى إدجار ألان

---

(٨١) ومن هنا تأتى فكرة دونالد ب. سبنس Donald P. Spence أن اللاوعى عند فرويد "استعارة تطفو بحرية"، وكأن "لها حياة وإرادة خاصة بها"

The Freudian metaphor (New York: Norton, 1987), p. 39.

(٨٢) انظر:

The notebooks of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957–), notes to II: 2915 and IV: 4540.

(٨٣) انظر:

Harold Bloom and Lionel Trilling, *Romantic poetry and prose*, New York: Oxford University Press, 1973, p. 10.

(٨٤) انظر:

The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, James Strachey (trans.), London: The Hogarth Press, 1958, XVII: 224.

بو الذى مثلت قصته "الخطاب المسروق" حالة مثالية لما طرحه جاك لاكان من أن بنية اللاوعى تماثل بنية اللغة.

وبالإضافة إلى تأملاتهم الخاصة ببنية اللاوعى فقد استبق الرومانسيون التحليل النفسى وغيره من العلوم الإنسانية من خلال المقاربة الوراثية (الجينية) التى أدخلوها إلى الدراسة العلمية. لقد رأينا هذا فى الأنواع العضوية المثالية وراء فكرة جوته عن التحول، (the Urpflanze and Urtier) التى خضعت للتحول فى فكره، لتصبح فيما بعد Urphanomen فى عمله عن نظرية اللون. وقد استخدم جوته هذا المصطلح للإشارة إلى الظواهر الأولية التى يمكن رصدها فى الطبيعة مثل المغناطيسية واللون، ولكنه كان أيضا يرجع اهتمامه العلمى باللون شخصيًّا إلى "ظاهرة أولية": فبدلاً من دراسة ما يحدث للضوء إذ يمر من خلال المنشور كما وصفه نيوتن، فإن جوته ينظر إلى المنشور وتدهشه الألوان الزاهية التى تظهر على أطراف الأشياء.[(٨٥)] وبالفعل فإن جوته قد أرجع المعرفة العلمية الخاصة به إلى مشهد أولى، فيما يشبه كثيرًا ما سيقوم به فرويد فى حالة المعرفة الجنسية. يتساءل إلنبرجر "بماذا نطلق على عقدة أوديب وقتل الأب الأولى، إن لم يكن Urphanomene التى يتم طرحها على أنها للإنسانية كلها ويتم وصفها فى الأفراد فى مراحل تحولهم المختلفة؟ بالنسبة لفرويد، لا يهم ما إذا كان قتل الأب الأولى قد اقترف فعلاً أم لا، مثلما لم يهتم جوته بإذا ما كان Urpflanze موجودًا فعلاً كنوع من أنواع النبات. المهم فقط هو العلاقة التى يمكن استخلاصها فيما يتعلق بالثقافة والدين والنظام الاجتماعى الإنسانى وفيما يتعلق بسيكولوجية الفرد."[(٨٦)] إن Urphantasie فرويد، الذى يقال إن ما ألهمه لدراسة الطب كان قراءته كتابات جوته عن الطبيعة، هو

---

(٨٥) انظر: Fink, Goethe's history of science, pp. 32, 35.

(٨٦) انظر: Ellenberger, *Discovery*, p. 204.

المعادل فى التحليل النفسى الحديث لمفهوم en جوته Urphanom فى العلوم الطبيعية، الذى يطلق عليه إلنبرجر "المفهوم الأساسى للفلسفة الرومانسية."(٨٧) ونجد فرويد فى وصفه للخيالات الأولية كميراث خاص بالنشوء النوعى تتجاوز تجربة الفرد الخاصة، يمثل ذروة التراث الرومانسى للعلوم الألمانية التى هدفت إلى "الكشف عن تاريخ توليدى للطبيعة من خلال "الحدس الأصيل"."(٨٨) ومن غير المستغرب أن نجد أن منتقدى التحليل النفسى الكثيرين فى نهاية القرن العشرين يعيدوا استخدام نفس الحجج التى استخدمت قبل ذلك لإنكار فلسفة الطبيعة الرومانسية واعتبارها علمًا زائفًا.

نماذج الحياة الجنسية

إذا كان ثمة مشهد رئيسى فى العلم الحديث فهو ولا شك المشهد الأسطورى لاكتشاف نيوتن للجاذبية بعدما رأى تفاحة وهى تقع فى حديقة إنجليزية. وفى مزحة لها عمقها يربط بايرون قصة سقوط ثمرة الفاكهة التى دشنت الثورة العلمية بقصة ثمرة الفاكهة المشئومة التى انجذبت إليها حواء فى حديقة أخرى ودفعت إلى سقوط الإنسانية من النعمة الإلهية. ويوحى السطر القائل "سقط الإنسان مع تفاحة، ومع

(٨٧) المرجع السابق ص ٢٠٣.

(٨٨) انظر:

Cunningham and Jardine, 'Introduction', *Romanticism and the sciences*, p. 5.

يرى الكثيرون من مؤرخى الفكر فى فرويد استكمالاً للمشروع الرومانسى. ففى حين يقرر إلنبرج أنه "يكاد لا يكون هناك مفهوم واحد لدى فرويد أو يونج لم تكن فلسفة الطبيعة والطب الرومانسى قد استبقه"، يجد ميشيل دى سرتو Michel de Certeau أن فرويد يكمل النقد الرومانسى لمفهوم الفرد فى عصر التنوير. وفى حين أحالت فلسفة عصر التنوير والفلسفة مهمة دراسة الأهواء والعواطف فى القرن التاسع عشر إلى "التخصصات الأدبية"، فإن الفرويدية "تربط مجددًا أهمية العواطف والبلاغة والأدب" بإدراجها جميعا فى خطاب علمى كانوا قد تم إقصاؤها عنه. انظر:

(*Heterologies*, Brian Massumi (trans.), Minneapolis,MN: University of Minnesota Press, 1986, pp. 25–6).

ولكن بعض الكتّاب الرومانسيين أبدو اهتمامًا بالعلوم، ودرسوا العواطف فى شكل علمى بالإضافة إلى الشكل الأدبى.

تفاحة صعد" (**دون جوان** الجزء العاشر) إن اكتشاف نيوتن والعلم الحديث ربما منح الإنسانية الوسيلة التى تتجاوز بها السقوط الأول من الجنة.[٨٩] ولكن سخرية بايرون الشهيرة، والمعادين للنظرية النيوتنية من المعاصرين أمثال جوته وبليك، والصلافة الفكرية لشخصيات مثل فاوست وفرانكشتين كلها تشير إلى استباق رومانسى لنظرة الشك الحديثة التى ترى أن "التقدم" فى المعرفة العلمية ربما أغرق الإنسانية فى "سقوط ثانٍ" مفجع أكثر بكثير من السقوط الأول.[٩٠]

فى سفر التكوين وفى **الفردوس المفقود** لميلتون، كان اهتمام المشهد الرئيسى فى الجنة لا ينصب على المعرفة العلمية بأى معنى من معانى التقدم بقدر ما كان منشغلاً بالفعل البدائى للوعى الجنسى. ويتضح من عنوان قصيدة بايرون أنه كان يفكر فى التقدم الجنسى بقدر ما كان يفكر فى التطور المعرفى للعلماء. (وكذلك السخرية من نيوتن العازب "الشخص الوحيد فى هذه الدنيا الذى اشتبك، منذ آدم، مع السقوط أو التفاح" (*x. i. 7-8*) أو – كما هو مفهوم ضمنيا – اشتبك مع امرأة، بما أن حواء عادة ما يلقى عليها باللوم لمسئوليتها عن السقوط.) المعرفة الجنسية هى أكثر من مجرد استعارة للمعرفة العلمية، وكما يشهد الكتاب المقدس والأدب والعلم (سفر التكوين وميلتون وفرويد) فإنها ببساطة أول أشكال المعرفة.

وفى ضوء ما يراه الدين بمدارسه التقليدية من إرجاع للمعرفة والمتعة الجنسية إلى الإرادة الإلهية للتكاثر، فإن فعل "التوحد جسديًا" يمكن تبريره بغير المتعة الجنسية باعتباره الوسيلة لتحقيق أمر الله فى الإنجاب والتكاثر. وفى فلسفة الطبيعة الرومانسية أيضًا كان يتم النظر إلى الجنس على أنه طبيعى لأنه عملية منتجة، وكانت نشأة

---

(٨٩) راجع نهاية كتاب كليست Kleist بعنوان *Uber das Marionettentheather* "فهل علينا إذن أن نأكل مرة أخرى من شجرة المعرفة حتى نعود مجددًا إلى حالة البراءة؟"
Heinrich von Kleists Werke, Wilhelm Waetzoldt (ed.), Berlin, n.d., v: 79).

(٩٠) انظر:
Stephen Spender, *The struggle of the modern*, London: Hamish Hamilton, 1963, p. 26.

الكون نفسها توصف بأنها فعل خلق ميتافيزيقى. ويقول أوكن "إن الإبداع نفسه ليس إلا عملية إخصاب" وكان "التنبؤ منذ البداية بأن الجنس هو الرابطة المقدسة التى تحافظ على الطبيعة كلها،" وأن "كل من ينكر الجنس لا يملك استيعاب لغز الكون."(٩١) أما النتائج الكارثية لإنكار العلاقة ما بين التناسل جنسيًا عند الإنسان والخلق الإلهى فقد صورتها مارى شيللى فى روايتها فرانكنشتين Frankenstein (١٨١٨)، ففى الكائن المخلوق معمليًا "تواجه مباشرة إزاحة الإله والمرأة من فعل تكون الجنين وولادته."(٩٢)

ولكن التكاثر والإنجاب لا يفسران ما أعطاه الرومانسيون للجنس من أهمية. متجاوزين الاستعارة، فإن الحب الجنسى قد منح الرجل والمرأة فرصة استعادة الكمال المفقود الذى كان قبل انقسام الجنسين. وقد كان لثيوصوفية theosophy جاكوب بوهيم Jakob Bohme تأثيرها فى هذا المجال، كاشفًا عن أن الخطيئة "الأصلية" فى الجنة كانت السقوط الثانى بعد السقطة الأهم التى حدثت عندما حاول آدم الذى كان أصلاً كائنًا مكتمل الذكورة والأنوثة معا Androgynous "معرفة" نصفه الأنثوى: العذراء الإلهية صوفيا. ونتيجة شبق آدم، فرق الله ما بين الجنسين وأعطى كلًّا منهما "أعضاء حيوانية [thierische Glieder] للتناسل."(٩٣) وفى تطويعه الرومانسى لمخطط بوهيم، يعطى فرانز فون بادر قيمة كبيرة للاتحاد الجنسى بين البشر باعتباره الوسيلة الوحيدة لاستعادة كمال الجنس المكتمل الذكورة والأنوثة معًا. وقد صور نوفاليس وفريدريش شليجل فى شبابه ذلك الكائن المكتمل الذكورة والأنوثة

---

(٩١) وردت فى: Beguin, *L'ame*, p. 67

(٩٢) انظر:

George Levine, 'The ambiguous heritage of Frankenstein,' in *The endurance of Frankenstein*, George Levine and U. C. Knoepflmacher (eds.), Berkeley, CA: University of California Press, 1979, p. 8.

(٩٣) انظر:

Jakob Böhme, *Sämmtliche Werke*, K. W. Schiebler (ed.), Leipzig: Barth, 1922, V: 95. Sara Friedrichsmeyer, *The androgyne in early German Romanticism*, Bern: Peter Lang, 1983, pp. 30–1.

على أنه رمز للكمال والاكتمال المثالى Urphanomen الذى يمكن خبرته فقط بشكل لحظى فى الاتحاد الجنسى، ويمكن التعبير عنه فقط فى أشكال متشذرة. وتخيل كوليردج عصر ذهبى كان فيه الجنسان متطابقين تقريبًا، يملكون "من الاختلاف فقط ما يسمح وما يدعو لذلك القلق الرقيق وفى النهاية اتحاد الحب الطاهر والارتباط الفردى، كل يسعى إلى محبوبه بدافع من الارتباط الطبيعى بين كيانهما..."[٩٤] ولم ير على الإطلاق كثير من الرومانسيين فى الحياة الجنسية شهوة أدت على يد المرأة إلى سقوط الرجل، بل خلقوا رؤية جنسية للخلق حيث يستطيع الرجل والمرأة الوصول إلى الاتحاد والخلاص. وفى تلك اللحظة التى لم تعد فيها الحياة الجنسية موصومة بكونها أول حالة عبرت فيها الإنسانية عن رغبتها الحرام إلى المعرفة (العلمية)، أصبح بالإمكان أن تكون مجالاً للدراسة العلمية قائمًا بحد ذاته.

إن بداية علم النشاط الجنسى بدأت فى القرن السابع عشر مع اكتشاف خلايا البويضة والحيوان المنوى، وهو الاكتشاف الذى "حدد بداية برنامج بحث طويل بحثًا، عن التناسل الجنسى فى كل مكان."[٩٥] وبنهاية القرن كانت الطبيعة الجنسية للنباتات قد أصبحت معروفة، مما أوحى للياوس بالإشارة إلى البراعم على أنها "زفاف الأزهار" الذى يقدم له مبدأ لنظام للتصنيف. وقد مدح كوليردج هذا النظام ولكنه وجد أن عالم الطبيعة السويدى قد اختزل الحياة الجنسية إلى "مخطط من التصنيفات والعلامات المميزة" وأخفق فى استيعاب "الحاجة الداخلية للجنس نفسه".[٩٦] وفى كتابه **الحب والنبات** The loves of the plants حاول إراسموس داروينسس أن يقوم بالمهمة التى قام بها لوسربيان أى

(٩٤) انظر:
The collected works of Samuel Tayl or Coleridge, IV: *The friend*, I: 7.

(٩٥) انظر:
Thomas Laqueur, *Making sex*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, p. 172.

(٩٦) انظر:
Coleridge, The Friend, i: 466–7.

كتابة بحث علمى فى شكل شعرى، أما جوته فقد وجد أن نظريات الحياة الجنسية للنباتات فجة.(٩٧)

إن "الثورة [الحقيقية] فى الآراء العلمية حول الحياة الجنسية"(٩٨) تزامنت مع الرومانسية. فمع الشعور بطغيان الحياة الجنسية فى الطبيعة سرى وعى بالاختلاف بين الجنسين نفسهما. لقد تم تبنى "نموذج الجنسين" الجديد من قبل فلسفة الطبيعة الرومانسية والتى اعتبرت "الاختلاف فى الجنس أحد التقسيمات الثنائية الأساسية فى الطبيعة، وهى هوة غير قابلة للعبور، لم تولد من التضاد الفيثاغورى إنما من الأصول الإنجابية نفسها ومن الأعضاء التى تنتجها."(٩٩) ومع تأكيد الصور التقليدية للنوع الاجتماعى،(١٠٠) فقد أتاح الوعى المتزايد بالاختلاف الأساسى فى طبيعة الجنسين إعادة دراسة العلاقة بين التناسل والمتعة الجنسية – وخصوصًا عند النساء – وبحلول العشرينيات من القرن التاسع عشر كان رفض التصورات التقليدية "أن الاغتصاب يتناقض مع الحمل"، وأن "المرأة لا يمكن أن تصبح حاملاً إلا برضاها."(١٠١) يمكننا إذن أن نقدر حدة الذهن التى تمتع بها كليست فى روايته

(٩٧) انظر:
Adolf Portman, 'Goethe and the concept of metamorphosis', in Goethe and the sciences, Amrine et al. (eds.), pp. 133–45.

(٩٨) انظر:
Londa Schiebinger, The mind has no sex?, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1989, p. 189.

(٩٩) انظر: Laqueur, Making sex, p. 172.

(١٠٠) انظر نقد شيبنجر Schiebinger لوصف لاكور Laqueur "لإعادة تقييم الأعضاء التناسلية عند المرأة"، والذى يعتبر "ببساطة عنصرًا واحدًا فى ثورة أوسع بكثير ...فبحلول تسعينيات القرن الثامن عشر قدم علماء التشريح فى أوروبا كلًا من الجسد الذكرى والجسد الأنثوى باعتبار أن لكل منهما غاية مختلفة؛ فالقوة الجسدية والفكرية للرجل، والأمومة للمرأة" (*The mind*, pp. 190-1)

(١٠١) Laqueur, *Making sex*, p.162.
راجع كذلك الرواية التى حققت أعلى مبيعات (1839) *Le medecin de Pecq* لمؤلفها ليون جوزلان Leon Gozlan وفيها يتسبب رجل يعانى من المشى أثناء النوم فى حمل امرأة بينما هو فى تلك الحالة، ثم لا يتذكر بعدها ما حدث. وهناك مثالٌ مشابهٌ فى رواية لويلكى كولينس Wilkie Collins بعنوان *The moonstone*.

لاغتصاب بطلة وهى فاقدة الوعى فى قصته 'Die Marquise von O_' فى ١٨٠٨. اعتمادًا على الحكمة الطبية والقانونية التقليدية فإن قراء القصة الأصليين كانوا ليخلصوا إلى أن الماركيزة الحامل "سلمت" بإرادتها نفسها للكونت!

وفى حين أن نظرة الكنيسة الوظيفية الضيقة للاتصال الجنسى على أنه وسيلة للإبقاء على النوع قد تمت مراجعتها من قبل كتاب مثل شليجل ونوفاليس الذين قدموا العلاقات الجنسية فى إطار من الشبق والغموض، إلا أن المتعصبين الدينيين لم يكونوا أشد المعارضين للآراء الرومانسية عن الحب، ولا أكثر من استولى عليه الفكرة المسيطرة حول التناسل. فرد الفعل المعادى للرومانسية وجد أقوى من يمثله فى صاد، من ناحية، وخيالاته المبرمجة حول التحايل على العمليات التوليدية للطبيعة بكل الطرق الممكنة، ومن الناحية الأخرى على يد شوبنهور الذى شكك بقوة فى كون الدافع الجنسى هو الوهم الأكبر للإنسانية، خدعة من الإرادة الكونية لضمان التناسل والحياة الدائمة. وبطرفى النقيض هذين: الإباحية وجنون الاضطهاد تشكل هامش الآراء الرومانسية التقليدية عن الحياة الجنسية باعتبارها نشاطًا خلاقًا يصل بالإنسان إلى الخلاص. وفى ذلك الشك الجذرى وشبه العلمى عند صاد وشوبنهور واجهت التصورات الوردية للرومانسيين حول الحياة الجنسية تحديًا فلسفيًا أكبر من أى حكم قهرى دينى أو ثقافى.

لقد رأينا كيف أن عددًا متنوعًا من المفاهيم شبه العلمية _ الشكل العضوى، والاستقطابات، والظواهر الأولية، وحركة اللاوعى والكائن المكتمل الذكورة الأنوثة – تحدد الخطاب النقدى والشعرى للرومانسية. هذه المفاهيم لا تعمل فقط كنماذج ميتافيزيقية للعالم المادى ولكنها إبداعات شعرية من الخيال فى حد ذاتها. والقراءة النقدية للرومانسيين تحتاج إلى الانتباه لتلك النماذج التى تولد الكثير من الصور الرئيسية الموجودة فى النصوص الأدبية للفترة. وأحد المشاكل بالنسبة لقراء اليوم فى

تناولهم للنصوص الرومانسية هى أننا قد ورثنا بعض هذه النماذج التى أثرت على طرقنا فى رؤية العالم والإحساس به وفى قراءة الأدب. وما لاحظه محررو مجموعة حديثة من المقالات النقدية حول مفهوم "الطبيعة" ينطبق علينا اليوم أكثر حتى مما ينطبق على الرومانسيين؛ "بشكل متزايد تم تبنى النظريات والنماذج العلمية تحديدًا كاستعارات ثقافية لها تأثير مادى على تحويل "طرق الرؤية" و"بنية الشعور"."(١٠٢) وعلينا أن نتذكر أن هذه النماذج العلمية التى استقاها الرومانسيون من العلوم الطبيعية أصبحت الأساس لمجالات دراسية جديدة نوعًا تسمى العلوم الإنسانية. ولا يجب أن ننسى أن أحد هذه المجالات الجديدة للدراسة كانت تحويل الدراسة الأدبية إلى مؤسسة فى المجال الأكاديمى(١٠٣) – نقصد هنا النقد الأدبى نفسه.

---

(١٠٢) انظر:

Future natural, George Robertson *et al*. (eds.), London: Routledge, 1996, p. 4.

(١٠٣) انظر:

Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute*, New York: State University of New York Press, 1988:

"سيظل علينا أن نفهم لماذا كانت الرومانسية هى الحركة الأدبية الأولى التى طالبت بالدخول إلى الجامعة – إلى العالمية – من أجل الاكتمال هناك، ومن أجل أن تفقد نفسها فى ذات الوقت وبنفس الحركة، مدشنة بذلك التاريخ الحديث للأدب برمته فى الجامعة (أو الجامعة فى الأدب)" (ص٨٢)

الفصل السابع

الـدين والأدب

بقلم: إى. إس. شافر
تـرجـمة: إبراهيم فتحى

تشـهد العلاقات الـوثقى بين الـدين والأدب فـى معظـم المجتمعـات علـى الـدور الحيوى للمخيلة فى مجال القيم الإنسانية. ولكن الألفاظ العلمانية التى تصاغ فيها هذه القضية ظلت صفة مميزة للفترة الممتدة من مراجعات عصر التنوير النقدية للدين، إلى الأشكال المتنوعة للدفاع عن العقائد الدينية فى القرن التاسع عشر التى قد تبدو مرتدية اللغة التقليدية. ويظل جدول الأعمال العلمانى ومصطلحاته مسيطرًا على التفكير الحالى.

ولذلك فإن تلك الفترة تحدد نقلة كبرى فى العلاقات بين الدين والأدب. ويمكن التعبير عنها بواسطة القول بأن الأدب يصير الشريك المسيطر، فإذا كانت الصيغة "الدين والأدب" قد عبرت عن تراتب واضح فى بداية الفترة، فقد أصبح علينا أن نتكلم عن الأدب والدين. ويجد النقد رسالته فى معالجة هذه النقلة.

لقد توجهت المراجعات النقدية للتنوير إلى جذور ادعاءات التفسيرات الدينية بسلطة فائقة للطبيعة وبصواب عقلانى، وبإلهام إلهى مستمد من كتب مقدسة. وغالبًا ما استخدمت تلك المراجعات نغمة هادئة كانت الصيغ الأدبية من الهجاء (السخرية) والتهكم (المفارقة) أدوات إقناع فعالة لها. وكان كتاب ديفيد هيوم "محاورات حول الدين الطبيعى" (١٧٧٦) وخصوصًا فى مقاله "عن المعجزات" (١٧٥٢) واحدًا من الأعمال الرئيسية التى تقلب النظر فى هذه الادعاءات. لقد برهن الكتاب على عدم

اتساق جذرى فى مزاعم الأحداث الخارقة (المعجزة) الفائقة للطبيعة بما فيها "النبوة" (بمقدار ما لا يمكن إبطال القانون الطبيعى). ويمثل ذلك واحدًا من الانتصارات الرئيسية الأولى للنظرة العلمية الى العالم على النظرة الدينية[١]. أما الرسالة اللاهوتيه السياسية لسبينوزا (١٦٧٠) *Tractatus theologico politicus* Spinoza التى تسائل معصومية الكتب المقدسة، وتأسف لكون "التعقيبات البشرية قد قبلت بوصفها مدونات إلهية"[٢]، على حين أن "الرسالة" تزعم التطابق الخارجى مع سلطة الوحى)، فقد كان لها تداول سرى طوال القرن الثامن عشر رغم إدانة سبينوزا بالإلحاد. وقد جرى امتصاص حججه لتتخلل أعمال جون تولاند John Toland وكونيرز ميدلتون Conyers Middleton التى تتصف بنزعة التأليه الطبيعى deism (أو الربوية التى تقول بكون محكوم بقوانين طبيعية. ولذلك يمكن للعقل بالشواهد أن يستنبط وجود مدبر حكيم داخل الكون وليس مفارقًا له – المترجم). وفى اتجاه آخر اقترح كتاب "الأخلاق" لسبينوزا جوهرًا إلهيًا شديد التجريد كان عند البعض بمثابة مذهب وحدة وجود pantheism إلحادى (لأنه ينكر على الله الوجود كذات مشخصة) ولكنه أثبت عند كثير من الرومانسيين اتصافه بجاذبية دائمة[٣]. وقد أكدت "الحركة النقدية الأعلى" لنصوص الكتاب المقدس التى صدرت عن سبينوزا (واستجمعت قواها عند جيه إس سملر J. S. Semler وجيه جى أيشهورن J. H. Eichhorn حتى حياة يسوع *Life of Jesus* (١٨٣٥) بقلم دى. إف ستراوس D. F. Straus) ملاءمة

---

(١) انظر:

David Hume, *Of Miracles*. In: *Enquiries concerning human understanding*, ed. A. Selby-Bigge.

وقد أعيدت طباعة عدد من محاولات دحض حجج هيوم فى "هيوم: حول المعجزات فى:

Hume on miracles, Stanley Tweyman (ed. with an introduction), Bristol: Thoemmes Press, 1996 [Reviews].

(٢) سبينوزا: الرسالة اللاهوتية السياسية.

Spinoza, *Tractatus theologico-politicus*, S. Shirley (trans.), Leiden: E. J. Brill, 1991, p. 8.

(٣) كلمة وحدة الوجود جرى تداولها بمعنى إيجابى عند جون تولاند فى كتابه وحدة الوجود Pantheism عام ١٧١٨.

تطبيق التخصص التاريخى العلمانى على الكتب المقدسة كما قامت بغربلة نصوص العهد القديم وأصول تأليفها وتواريخها وعملية تكوين متن الكتابات الدينية الصحيحة وسننها canon، وفحص العلاقة بين ذلك المتن والأسفار المحذوفة (المشكوك فى صحتها وانتسابها apocrypha) وإرجاع جذورهما معًا إلى الأساطير والخرافات والتقاليد الأدبية للمجتمعات التى أنتجت فيها أول مرة. ودخل العلم الساحة مرة ثانية مع الفرض القائل بأن الأرض يجب أن تكون أقدم زمنًا بكثير مما يسمح به التسلسل الزمنى فى العهد القديم. وسيبقى علم الجيولوجيا (دراسة طبقات الأرض وتواريخ نشوئها) واحدًا من التحديات الرئيسية لصدق العهد القديم لما يزيد عن مائة عام. وقد علق دارس جيولوجى قائلاً "كم كان افتراض القدم السحيق للكرة الأرضية مدمرًا لمصداقية التاريخ الموسوى، ومن ثم للدين والأخلاق"(٤). وبالمثل هاجم كتاب "نقد العقل الخالص" (١٧٨١) لكانط الأساس العقلى للتصورات الدينية، متحديًا البراهين الرئيسية على وجود الله (الأنطولوجى والكوزمولوجى والطبيعى الإلهى أو دليل التصميم "التدبير المحكم")، وزعم النفس الجوهرية الكلية (قوة الحركة المبثوثة فى العالم) وزعم الخلود. وباستعمال النقائض antinomies أثبت كانط أن الحجج أو الأدلة أمكن إنشاؤها ابتداء من تصورات لاهوتية ثم أدت إلى نتائج عكسية لا يمكن الحكم بالفصل فيما بينها، لذلك فهذه التصورات اللاهوتيه عقيمة تافهة وليست جزءًا من الاستعمال الصحيح للعقل.

وضد هذه المراجعات النقدية المدمرة قامت حركة مضادة اتخذت أشكالاً متعددة. وقد سبق عند منتصف القرن الثامن عشر الشروع فى إضفاء القيمة على ما ليس عقلانيًا، على ما تم إطلاقه فى تعارض مع الادعاءات الإطلاقية عن سمو

(4) Kirwan. *Geological essays*. 1799; quoted in C. C. Gillispie. *Genesis and geology: a study in the relations of scientific thought, natural theology, and social opinion in Great Britain, 1790–1850*, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1951, p. 55.

العقل. وهذه القيمة المنوطة بالعقلانية، بالوجدان كمصدر للمعرفة وخصوصًا فى الدين قد أكدتها طوائف التقوى البروتستانتية Pietist مثل أخويات هيرنوتر Herrnhüter أو مورافيا (فى بلاد التشيك) ومجموعة جون ويزلى Wesley من أصحاب "الوجد الصوفي" حديثة التكوين من الميثوديين (أتباع الحركة البروتستانتية الأنجليكية Methodists، التى نقلها جيه جى هامان J.G.Hamanm إلى المجالات الأدبية فى كتابه "أشياء سقراطية جديرة بالتذكر *"Socratic Memorabilia"* (١٧٦٠). وقد اكتسبت حجة "الحاجة" إلى الدين (بصرف النظر عن قدرته على التبرير العقلى) أرضًا أحيانًا بإعادة تأكيد القول التقليدى "بالخطيئة الأصلية" أو بالمصطلح الكانطى "الشر الجذرى"، أو على نحو متزايد "الحاجة السيكولوجية للبشر".

ونجد تقنية مقاومة نموذجية فى تأسيس حجج دفاع على أساس من أرض التنوير المكتسبة حديثًا، أى استخدام وسائل التنوير بتقييم عكسى. وربما تحولت أنجح حركة مضادة إلى التقييم الإيجابى الموضوع على الأسطورة التى كانت نُحّيت فى استهزاء باعتبارها مجرد خرافة بواسطة التنوير. وقد أشار كتاب روبرت لوث Robert Lowth "محاضرات حول الشعر المقدس للعبرانين" (١٧٤٩) إلى أن العقيدة الدينية تأسست فى مأثورات شعر وأساطير شعب معين. ودرس العهد القديم بوصفه أدبًا أو أدبًا شرقيًا. وفضلاً عن ذلك فإن تعقيبه على سفر إشعيا (١٧٧٨) *Book of Isaiah* بالغ التأثير باعتباره نمط التلفظ النبوئى أو اللغة اللاعقلانية مفككة الترتيب المنتشية للنبوءة، قدم نموذجًا أسلوبيًا جديدًا. كما أن الشخصية الألمانية الرئيسية جيه جى هردر J. G. Herder فى موضعه عند نقطة التحول بين التنوير والرومانسية تابع هذه الفكرة فى "روح الشعر العبرى" (١٧٨٢) واصفًا بزوغ العهد القديم عند نقطة الابتداء حينما كانت اللغة نفسها معبرة وشعرية. فأناجيل العهد الجديد كانت شكلاً من الشعر الشفاهي، سجلت بالكتابة بعد زمن أبعد بقدر ملحوظ من الأحداث التى تؤدى

الشهادة عنها افتراضيا. وستصبح فكرة شاعر العشيرة "bard" باعتباره صوت أعمق معتقدات الجماعة الروحية وأشدها حميمية من أهم أفكار الرومانسية. وبدأت التضمنات السلبية لما هو بدائى تنقلب. ومن داخل معسكر "النقد الأعلى" نشأ شكل من حجج الدفاع يعيد الاعتبار والقيمة الإيجابية إلى الأساطير والحكايات التاريخية الخرافية التى كان فوليتر وبايل Bayl وهيوم قد طابقوا مستهزئين بينها فى المسيحية وبين الأساطير والحكايات التاريخية الخرافية فى الأديان الأخرى مطابقة تامة. وبإيجاز بدأت تلك الخرافات التى تعتنقها كل الأديان فى هذا الرغم والتى يستطيع العقل وحده أن يخلص الجنس البشرى منها تكتسب قيمة إيجابية. يمكن لها كما أوضح هردر فى "أفكار نحو فلسفة لتاريخ الجنس البشري" أن تُرى باعتبارها وثيقة الارتباط بالمنجزات الثقافية للمجتمعات المختلفة، وكلها مكتسبات ثمينة دائمة أحرزها الجنس البشرى وليست مجرد خطوات تقدمية تصعد من البدائية إلى المدنية.

ومرة ثانية كان كانط هو الذى أقام أشد الحجج فاعلية ودقة ضمن مراجعاته النقدية لطبيعة وقدرات العقل. ففى "نقد العقل العملى" (١٧٨٨) أوضح أن الأخلاق تعتمد على الاستخدام العملى لبعض الأفكار التى لا تستطيع أن تجد أى برهان عليها فى الدائرة الفلسفية أو العلمية وعلى الأخص فكرة "الحرية" (فى مواجهة التحديد المادى الفعلى لكل الأشياء فى الدائرة الفيزيقية). وفى "نقد الحكم" (١٧٩٠) وهو بحثه عن الجماليات قدم تلك المجموعة من الأفكار التى تعد الأكثر قابلية للتصديق والإثمار والتى يستطيع بواسطتها الأدب والفنون الأخرى تأكيد أهميتها. وبينما لا تمتلك الأفكار تجسيدًا فى الأشياء فإن الفن وحده يستطيع تشكيل موضوعات فى العالم هى تذكارات لقدرة الذهن على تشكيل الدلالة من خلال مصادرات العقل العملى: الحرية وخلود النفس والله، أى من خلال الأفكار المنظمة، أفكار صنع الترتيب والتنسيق والتنظيم التى ليس لها بخلاف ذلك موضوعات مناظرة. وفى نفس الوقت لأن الأشياء أو الموضوعات التى تصفها ليست فى الطبيعة الفيزيقية فإنها

تهيئ "اللعب الحر" للملكات الإنسانية. وسيشيّد مثاليو ما بعد الكانطية وستشيّد الحركة الرومانسيه بناء موقعيهما انطلاقًا من هذه التلميحات الخصبة، وستكون لوظائف المخيلة الإبداعية دورها كأسس دفاعية للتجربة الدينية، متحولة من السلطة العقائدية الجامدة والمؤسسية إلى إضفاء المشروعية على الأفكار التلقائية ذاتية الاستخلاص (التأملية) الأساسية بالنسبة للدين. وبهذه الوسيلة تنقلب الأهمية النسبية للدين والأدب. وذلك لأن الأدب قدم أشد الأمثلة إقناعًا لقدرة المخيلة على تحقيق الطاقات الإنسانية فى إحداث انسجام طوعى بلا قسر بين الملكات. وهكذا يصل الفن إلى امتلاك الكثير من الأرض التى ظل الدين يشغلها. وقد وصلت أفكار كانط خلال تسعينيات القرن الثامن عشر إلى الجماعة الأدبية الأوسع عن طريق توسط مقالات فريدريش شيللر Friedrich Schiller المهمة عن وظيفة الفن وخصوصًا مقالات "فى التربية الجمالية للإنسان" وبدأت النماذج المقولبة (الصور النمطية) الرومانسية الأكثر رواجًا فى التشكل. إن كتاب "تعبيرات جياشة من قلب راهب محب للفن" *Herzensergieß-urgen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (١٧٩٧) بقلم فاكنرودر Wackenroder وتيك Tieck يصور الفنان المبدع فى هيئة متخيلة لموسيقى شاب تراجيدى، هو وسيلة ناقلة للغة الفن التى تهدف إلى أن تكون حاملة لدلالة خالصة ليست مفهومية (منطقية استدلالية).

ولكن حل كانط فى توازنه الحساس تطلب وقتًا ليلقى الإقرار. وقد وجدت أعمال ويليام بالى William Paley مثل "وجهة نظر فى شواهد المسيحية" (١٧٩٢) و"اللاهوت الطبيعى" (١٧٩٤) رواجًا حتى بعد أن أزالت مراجعات كانط النقدية أسس "أدلته" عن وجود الله فى أشكال الطبيعة المخلوقة، بل لقد ظلت نصوص بالى مقررة على الطلبة فى كيمبريدج حتى فى القرن العشرين. وربما يرجع

ذلك إلى حقيقة أن قوانين نيوتن قد حُوّلت فى إنجلترا إلى دليل طبيعى لاهوتى على تدبير الله المحكم وقوته وجماله التى تحتفل بها العظات والأشعار طوال القرن[٥].

ويبين عمل صغير ذائع الشهرة فى التاريخ الطبيعى مثل الملاحظات الثاقبة من جانب رجل الدين المبجل جلبرت وايت Gilbert White عن هجرة الطيور أثناء قيامه بجولاته الأبرشية أن الانتظامات فى الطبيعة كانت تفسر باعتبارها تأكيدًا لشريعة الله[٦]. وأثناء نشر كتابات بالى فضلاً عن ذلك كانت هناك حاجة ملحة لتأكيد نظام إلهى وعقلانى فى الكنيسة والدولة فى وجه الثورة الفرنسية، وسرعان ما تلقى بالى التمجيد.

وفى إنجلترا كان أول من امتلك حجج كانط ونشر تلك الاستراتيجيات الحديثة بالكامل هو صمويل تيلور كوليريدج Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤) عندما كان طالبًا فى كيمبريدج وبعد ذلك فى بريستول فى التسعينيات من القرن الثامن عشر كان يتحرك فى الدوائر الراديكالية المنشقة وخصوصًا تلك المسيحية التى لا تؤمن بالثالوث أى الموحِّدة Unitarian. وفى كلية يسوع اتصل بوليام فرند William Frend وانتمى فى بريستول إلى حلقة توماس بيدوز Thomas Beddoes. وكانت محاضرات كوليريدج فى بريستول عام ١٧٩٥ – راديكالية سياسيًا ولاهوتيًا واطلع على النقد الأعلى الجديد للكتاب المقدس الذى تحدى الشواهد التاريخية للمسيحية بواسطة

---

(٥) لعرض كيف ضم الاهتمام الدينى نيوتن لأغراضه انظر:

James Jacob, *Robert Boyle and the English Revolution: a study in social and intellectual change*, New York: B Franklin, 1977.

وكذلك كتاب "نيوتن ومزامير" الذى يلخص تفسير نيوتن فى ضوء اللاهوت الطبيعى التقليدي:

J. E. McGuire and P. M. Rattansi, 'Newton and the pipes of Pan', Notes and records of the Royal Society of London 21 (1966), pp. 108–43.

ويوضح كتاب "نيوتن يطلب الوحي" انتشار تلك الأفكار والصور فى شعر القرن الثامن عشر:

Marjorie Nicolson, Newton demands the muse: Newton and the eighteenth-century poets, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1946.

(٦) Gilbert White, The natural history of Selborne (1789), Paul Foster (ed.), Oxford University Press, 1993.

مسألة تحديد أوقات الكتابة وتحديد المؤلف بالنسبة إلى العهدين القديم والجديد معًا. وقد عكس تصميمه على كتابة حياة ليسينج Lessing (أروع منكر للعقيدة)، وعلى الذهاب إلى ألمانيا لجمع المواد، وعيه بالأهمية الحاسمة لوجهة نظر لسنج القائلة بأن الشواهد التاريخية للمسيحية لن تصمد للفحص. فالشك يحيط بالأديان التاريخية التى تبنى دعواها على تداخلات إعجازية مفترضة من جانب إله فى نظام الطبيعة بفضل تلك الدعوى نفسها، كما أن الكتب المقدسة بمجرد إخضاعها للاختبارات ذاتها مثل الوثائق العلمانية ستكون أسسًا غير جديرة بالثقة لمثل هذه الدعوى فى هذا الادعاء أو كما يفضح لسنج المسألة "لن تصلح الحقائق التاريخية الحادثة (ممكنة الوجود المفتقرة إلى غيرها contingent) أبدًا برهانًا على الحقائق الضرورية للعقل[٧]. وقد شملت الحقائق التاريخية الحادثة الوحى والمعجزات والنبوءة وكذلك وقائع حياة يسوع التى لا يوجد عليها شهادة موثوق بها. فالدين يجب أن يُعاد تأسيسه على قاعدة روحية يمكن أن تبث الحياة فى حقائق العقل. وقد وضع ذلك جدول أعمال كوليردج طوال حياته. أما "شواهد" بالى فقد أحاطها بالازدراء. كما استمع فى ألمانيا فى جامعة جوتنجن Göttingen عام ١٧٩٧ –١٧٩٨ إلى محاضرات إيشهورن J.G. Eichhorn الذى سبق لكتابه "مدخل إلى العهد القديم" ١٧٧٠ أن تحدى النص، والذى انطلق الآن إلى الأرض المحفوفة بقدر أكبر من الخطورة، أرض العهد الجديد. وكان كوليردج مطلعًا على الحجة القائلة بأن الأناجيل لم يكتبها الرسل وأنها كتبت بعد زمن طويل من الأحداث التى تصفها. وبالاشتراك مع تحديات التنوير لمزاعم المعجزات قوضت تلك التحديات للنص فكرة الإلهام المطلق التام plenary inspiration للعهد القديم، ويقينًا فكرة إملاء الروح القدس، فالكتاب المقدس ينبغى أن يخضع مثل أى نص تاريخى دنيوى آخر للتدقيق فى المصادر واللغة وممارسة

---

(٧) ليسينج "حول برهان الروح والقوة" فى كتابات لاهوتية مختارة:

G. E. Lessing, 'On the proof of the spirit and of power', *Theological writings: selections in translation*, Henry Chadwick (ed.), London: Adam and Charles Black, 1956, p. 53.

وكان هذا أكثر مقالات لسنج تأثيرًا.

التحرير والمراجعات اللاحقة. وخلال التسعينيات من القرن الثامن عشر وسع إيشهورن طريقة تناوله لسفر التكوين باعتباره أسطورة شرقية لتمتد إلى أجزاء معينة من العهد الجديد. وقد نشرت النتائج الكاملة فى "مدخل إلى العهد الجديد" (١٨٠٤ – ١٨). وهكذا كان إلمام كوليردج بأفكاره أسبق من النشر[٨]. وبمجىء زمن كتاب بوهان فريدريشن شتراوس "حياة يسوع" (١٨٣٥) كان يُنظر إلى العهد الجديد باعتباره قد تشكل بواسطة التوقعات الأسطورية الموضوعة فى العهد القديم. كما استمد كوليردج من إيشهورن الفكرة المراجعة المهمة عن المتن التوراتى، فالكتابات التى ينبغى إدراجها فى الكتاب المقدس لم تضعها الروح القدس، ولا سلطة الكنيسة ببساطة، بل وضعها "التقليد" tradition مُفسّرًا باعتباره التصديق assent المتصل من جانب الجماعة المسيحية. ويعنى ذلك أن قانونية ومعيارية الكتاب المقدس ينبغى تجديدها فى كل جيل، وأن الجماعة المسيحية ينبغى صيانتها وإعادة تشكيلها (إصلاحها) حتى يمكن لمثل هذا التجديد أن يحدث. كما أن الحفاظ على التصديق الجمعى لمعيارية الكتب المقدسة يتطلب إعادة بناء التجربة الماضية ضمن نسق الاعتقاد التاريخى للجماعة وكذلك إعادة البناء وفق مصطلحات تتطلب التصديق الحالى[٩]. وستكون هذه الأفكار جوهرية فى أعمال كوليردج اللاحقة، فى "اعترافات روح متسائلة" *“Confessions of an inquiring spirit”*، وفى هذا العمل يقترح عن طريق إنكار الإلهام المطلق التام قراءة العهد القديم باعتباره عملاً جماليًا من أعمال المخيلة الإنسانية، وفى "أدوات مساعِدة للتفكير" *Aids to reflection* الذى اقترح حلاً جماليًا لمشاكل الإيمان فى عصر عقلانى. وفى كتاب "دستور الكنيسة والدولة" يقترح تصورًا لأهل الفكر clerisy أو فئة مثقفين تتألف جزئيًا من رجال الكنيسة وجزئيًا من أعضاء علمانيين. وقد انشغل كوليردج بتشكيل تجمعات داخل المجتمع تستطيع

---

(٨) كوبلاخان وسقوط أورشليم. المدرسة الأسطورية فى النقد التوراتى وأدب الدنيا

E. S. Shaffer. *'Kubla Khan' and 'The Fall of Jerusalem': the mythological school in Biblical criticism and secular literature, 1770–1880*. Cambridge University Press. 1975. pp. 21–3.

(٩) المصدر نفسه. ص ص ٨٤–٦.

توسيع التعليم والحفاظ على الثقافة ضد هجمات النزعة التجارية. إن خواطر مثالية مثل جمهورية الآداب والمتحف الثقافى[(١٠)]، الكومنولث (دولة مصلحة الشعب المثالية)، والدستور[(١١)] (ولاءات الجماعة غير المكتوبة التى رسخها الزمن) والكنيسة القومية أو "أهل الفكر" كان لها تجليات عملية قوية فى أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر. وفى هذه الصيغ من إعادة بناء التجربة الجماعية لعب الخيال دورًا رئيسيًا.

ويظهر عرض كوليردج لقوة الخيال فى سيرة شخصية أدبية (١٨١٧) *Biographia literaria* وهو يقوم بتطويع عرض شيللنج فى نسق الفلسفة الترانسندنتالية *System of transcendental philosophy (1800)*، على حين يقدم أمثلة نقد تطبيقية لإبداع موضوعات فن مناظرة من تجربته هو. وفى السيرة يكون مثال العبقرى الذى يجسد الخيال الشعرى هو شيكسبير، والمثل الذى يعطيه كوليردج مستمد من جليل sublime بيرك وكانط، كما يقدم بدوره بذرة تصور ماثيو أرنولد عن محك الشعر وهى سطران من فينوس و أدونيس:

انظر فكما ينطلق نجم ساطع من السماء

كذلك ينزلق هو فى الليل من عين فينوس[(١٢)]

وفى مجمل عمل كوليردج يتخذ كل من ملتون ووردزورث مكانيهما باعتبارهما تجسيدين لسمو الخيال. وفى مدخل الفصل الثالث عشر من السيرة وعنوانه "فى

---

(١٠) ناقش كولريدج هذه فى السيرة الأدبية:

Biographia literaria, J. Shawcross (ed.), Oxford University Press, 1907, ch. 3.

(١١) ظلت مفردات مثل الكومنولث مثلاً أعلى سياسيًا لم يتحقق فى كومنولث كرومويل قصير العمر. أما "الدستور" بالتعارض مع ذلك فقد اكتسب عند بيرك قيمة ولاءات الجماعة غير المكتوبة التى رسخها الزمن (ص ١٢).

(١٢) السيرة الأدبية (الفصل ١٥، ص ١٨)

Coleridge, *Biographia literaria*, ch. 15, p. 18.

الخيال" عبارة مقتبسة من ملتون تنتهى بسطور كبير الملائكة لآدم مما يوحى بالتماثل بين "الشكل العضوي" فى الطبيعة وملكات العقل[١٣].

إن إحدى السمات المميزة للخيال باستعمال التماثل بين الشكل العضوى فى الطبيعة وفى ملكات الذهن هى قدرته على خلق عوالم جديدة، ومن ثم على تقديم ذكريات عما لم يعد موجودًا، أى قدرة الذهن على أن يخلق من خلال أفكار تأملية ما لا يستطاع إطلاقًا البرهنة عليه عقليًا. تلك الأفكار التى أفردها كانط ذات أهمية فائقة للبشر على الرغم من عدم قابليتها للبرهنة: غائية الحياة، مآلها أو مقصدها؛ الحرية التى بواسطتها يتم إمكان الفعل الأخلاقي؛ النفس؛ فكرة عن الذات تتجاوز ما هو كاف ببساطة للإمساك معًا بتعدد الإدراك الحسى وتباينه. وهذه الأفكار لا غنى عنها للإنسانية كما دلل كانط وتابعه شيللر. إن شعرًا يضطلع بهذه المهمات السامية سوف يمتلك بطبيعة الحال جدية عالية ولكنه لا يحتاج إلى موضوعية صريحة دينية مثل الفردوس المفقود لميلتون أو إيماءات الخلود لوردزورث. كما أن التقاليد الوجودية والتأويلية والظاهراتية التى طورت هذه الاتجاهات الفكرية قد أكدت انطلاقًا من "نقد الحكم" (١٧٩٠) لكانط فكرة الحياة (معممة من القسم الثالث الحاسم حول الحكم الغائى الذى قدم بذرة الفلسفة الرومانسية) وفسرت "نظرية الحياة" عند كولريدج بهذا

(١٣) وهكذا يبزغ الساق الأخضر بخفة من الجذر
تبزغ منه الأوراق بخفة أكثر
وفى النهاية: الزهرة المكتملة تنبعث منها الروائح العطرة
الأزهار وثمارها غذاء للإنسان
تشف بالتدريج طامحة لأن تصير روحًا حية لكائن حى:
للذهن معطية حياة ومعنى الخيال والفهم
من حيث تتلقى الروح العقل
والعقل هو وجودها الخطابى والحدسى (الفردوس المفقود. الجزء ٤٧٩-٨٨)

المعنى[١٤]. وإن القسمين الجمالى والغائى من "نقد الحكم" توحدهما موضوعية الخلق، ومن ثم فإن الخيال يسلط ويسقط إدراكًا وإسراعًا ولحظة حياة ووعيًا. وعند كولريدج فإن شكسبير متعدد الأدوار والأوجه ما زال يستأثر بالمجال باعتباره نموذج العبقرية المبدعة. وإن أبياتًا من قصيدة شيكسبير "فينوس وأدونيس" نعرف أنها مستخرجة من جنس غنائى عند أوفيد هو نقيض النزعة الدينية. وإن يكن الجنس الأدبى ليس العامل المحدد عند الرومانسية، وبرهان العبقرية الأصيلة عندها هو أن "يرشق" الشاعر حياته الخاصة كما لو كانت سهمًا فى صوره مهما يكن جنسها الأدبى الظاهرى غير الحقيقى أو مادة تناولها. وهذا الوعى الذى يوقظنا على الكفاءة الإنسانية فى مجال الأفكار التأملية هو أيضًا أساس التجربة (الخبرة) الدينية. وسطور شيكسبير تتصف بسمات تنتسب إلى اللحظة الجليلة بواسطة جماليات القرن الثامن عشر: سرعة غامرة، وكثافة غامرة وكلية totality غامرة وتعتمد بدورها على أصل دينى هو بالتحديد كلمة الله الخلاقة "ليكن نور" fiat lux. وإذا انتمى الدين والأدب إلى أوسع طرق الحياة، كما يضع الدكتور جونسون المسألة، فإن مخطوطة متأخرة لكولريدج تحوى محاولة صياغة نسقية لآرائه، لقد اتخذ نقده لشيكسبير انعطافة فلسفية أخرى، أعلى التل المنحدر للمعنى وإن عرضه المتقصي. لعدمية ياجو وثيق الارتباط بفحص الشر الجذرى فى الشروح Aids[١٥]. وتشكل نظرية الجليل الاتجاه الرئيسى للاستمرار بين جماليات القرن الثامن عشر وجماليات الرومانسية. كما يتحول الجليل البلاغى عند لونجيناس إلى عملية تبلغ ذروتها فى تفعيل قوى الذهن.

---

(١٤) هناك تفسير لمسار الأفكار اللاهوتية فى أوروبا فى:
Rudolf Makkreel, *Imagination and interpretation in Kant. The hermeneutical import of the 'Critique of judgment'*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1990, pp. 88–9.

(١٥) انظر:
E. S. Shaffer, 'Iago's malignity motivated: Coleridge's unpublished "Opus magnum"'. *Shakespeare quarterly* 19 (1968), pp. 195–203.

وبعد شرح الخيال وشرح شيكسبير باعتباره نموذج العبقرية المبتكرة ذات الأصالة ينتقل كوليردج فى الفصل الرابع عشر من السيرة الذاتية لتقييم وردزورث فى سياق التعاون بينهما فى القصائد الحكائية الشعبية (١٧٩٨). وهنا يجرى إسقاط وخلع موضوعات التناول السيكولوجية على موضوعات فوق طبيعية (غيبية) مركزيا بالدين. وقريب منهما هو ما ندعوه اليوم سيكولوجيا. ومن المتفق عليه عمومًا أن بعض أروع إنجازات الرومانسية يقع فى هذا المجال. وكان موضوع تناول الحكايات الشعبية الغنائية الغيبيات ... "فالأحداث والشخصيات الفاعلة كان عليها أن تكون جزئيًا على الأقل فوق طبيعية". وليس ذلك الاختيار لموضوع التناول مصادفة بل كان إمكان مواجهة ما فوق طبيعى هو القضية المطروحة. وصار السؤال إلى أى مدى تحول الادعاء إلى أرض سيكولوجية بارزًا. وأضحت السيكولوجية واقعًا لدى كل كائن إنسانى فى أى وقت مهما اختلف مصدر الضلال أنه واقع تحت تأثير غيبى(١٦). وكانت دائرة اختصاص كوليردج هى الإسقاط projection الذى بواسطته يخلع الفرد لا شعوريًا سمات ودوافع وصفات كامنة فى شخصية آخر، أو ينسب دوافعه النفسية إلى الغيبي، أما مجال وردزورث فكان إظهار أن يقدم حضور الغيبى فى الحياة المشتركة.

"فى هذه الفكرة يرجع أصل خطة القصائد الحكائية الشعبية (الغنائية) التى تم فيها اتفاق على أن يخلع كل ما عندى من مساعى كائنات فوق طبيعية على مشاعر سيكولوجية أو على الأقل رومانسية، ولكن لنقل من طبيعتها الباطنة اهتمام إنسانى

(١٦) Coleridge, *Biographia literaria*, CH. 14.

ومظهر حقيقة كافيان لتدبير الحصول لتلك الظلال من الخيال على اللجوء إلى تعليق الحكم مؤقتًا أى إلى الارتفاع عن إصدار الأحكام للحظة، وهو ما يشكل الإيمان الشعري."

وكانت مهمة وردزورث "أن يستثير شعورًا مماثلا للشعور فوق الطبيعي":

"كان للسيد وردزورث من ناحية أخرى أن يقترح لنفسه كهدف أن يمنح فتنة الجدة لأشياء يومية مألوفة وأن يستثير شعورًا مماثلاً للشعور فوق الطبيعى بإيقاظ اهتمام الذهن من سبات ولا مبالاة العادة وتوجيهه نحو فتنة العالم وعجائبه أمامنا، إنها كنوز لا تستنفد ولكن نتيجة للألفة والقلق الأنانى تكون لنا عيون دون أن ترى وآذان دون أن تسمع وقلوب دون أن تشعر أو تفهم".

وتبين صياغة كولريدج أن الكثير مما هو ليس دينيًا بجلاء عند وردزورث يمكن أن يعد ملحقًا بالدين. وهذا الوعى بإمكان ما فوق الطبيعى متخللا التجربة العادية قد يحضّر لإيقاظ الحياة الدينية. وحينما كتب عن أثر وردزورث تحدث عن الإعجاب الذى شعر به شبان ذوو حساسية قوية وأذهان قادرة على التأمل، وبأنه متميز بكثافة وأكاد أقول بتوهجه الديني. ومع ذلك فكما استثارت أشعار وردزورث عن الحياة العادية المشتركة شعورًا مماثلاً للشعور الغيبى فإن استجابة القارئ لتأكيد اليومى علامة على تحول حاسم نحو أهمية الاهتمام بالحياة الداخلية أطلق عليه تشارلس تيلور الرنين فى الذات (ترديد الأصداء فى الذات). إن معنى الظواهر الطبيعية كما تتردد أصداؤها داخلنا يعكس معنى لقى تعبيرًا عنه واقعيًا فيها. ولكن النفاذ إلى هذا المعنى يتطلب أن ننعطف باطنيا(١٧).

(17) Charles Taylor, *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, p. 301.

إن المعادلة الجزئية بين الغيبي والرومانسي تكشف عن مركزية الغيبي فوق الطبيعي للرومانسية، على الرغم من أنها تتضمن مرة ثانية أن مادة التناول ليست الغيبي نفسه، بل الأساس السيكولوجي له، أي التفسير العقلي للقدرة الإنسانية على التجربة الغيبية منظورًا إليها في ضوء إيجابي بدلاً من ضوء يفضح الزيف. وكان كولريدج مهتمًا على نحو خاص بتأثيرات تعطي انطباعًا قويًا عن الغيبي وإن كانت قابلة للتفسير علميًا. على سبيل المثال الطيف المكسور أو إسقاط ظل الملاحظ أمامه في شكل ضخم حينما تكون الشمس مائلة للغروب[١٨]. وكان ذلك هو الأثر الذي استغله أيضًا جيمس هوج في رواية "ذكريات واعترافات خاصة لآثم مبرأ" (١٨٠٨) مرهصًا نفسيًا بظهور الشيطان الذي هو في حقيقته إسقاط لإطلاق العنان للأهواء الذي يتوافق مع ذواتنا[١٩]. إن الجليل المبني علميًا شاملاً أشكالاً متحورة من الطيف المكسور لا يزال حاضرًا في الأدب الحالي.

والفقرات عن مشروع الحكايات الشعبية الغنائية من السيرة الأدبية هي من بين الأقوى تعبيرًا وتأثيرًا في النقد الرومانسي. ولكن كولريدج اقتفى أثر مسألة الغيبي في كل مكان من كتابته ورأى من الضروري فصل الإشارة الغيبية الحقيقية من التأثيرات المبهرجة الكاذبة التي كانت منتشرة ذائعة في العالم كله. وهي التي هددت بالحط من قدر التجربة الأصيلة تمامًا. ودون كلل وبكل فطنته النقدية هاجم ما هو حسي مثير فقط، غير مكتمل النمو في فكرة بيرك القائلة إن ما يوقع الرعب في النفوس هو المكون الأساسي في تجربة الجليل. وقام بمراجعة **البحار القديم** حاذفًا القوطي الزائف من النسخ المبكرة. وكتب عرضًا نقديًا لرواية لويس **الراهب** وأشباهها من الأعمال

---

(١٨) هذا الأثر مذكور في المجلات العلمية:
M. Jordan in J. F. Gmelin's *Göttingisches Journal der Wissenschaften* i. part 3 (1798), pp. 110–14.
ويترجم كولريدج التقرير في الدفاتر ١، مدخل ٤٣٠ (مايو ١٧٧٩).

(19) André Gide, Introduction to James Hogg. *The private memoirs and confessions of a justified sinner*. London: Cresset, 1947, p. xv. Gide perceived that Henry James's *The turn of the screw*, like Hogg's story, presented supernatural apparitions that were the product of 'mental derangement' vividly experienced by the narrator.

القوطية وهاجم بضراوة الأعمال الدرامية الخادعة التى ملأت الساحة وخاصة أعمال كوتزبيو Kotzebue (الذى كتب **عهود العشاق** على سبيل المثال التى استخدمتها جين أوستن فى مانسفيلد بارك، كورقة عباد الشمس لكشف الحساسية الزائفة) وكذلك مقلديه الإنجليز مثل مسرحية برترام لتشارلس ماتيورين CharlesMaturin)[٢٠]. وهو يفصل برقة ولكن بحسم بين قدرة شيكسبير وشيللر على الإيحاء بما فوق الطبيعى وبين مجرد الإثارة المدغدغة للمشاعر لكوتزبيو(والذى كان يتم الخلط بينه وبين شيلر وكان يترجم فى التسعينيات من القرن الثامن عشر بواسطة المترجمين أنفسهم). وتميزت كل أعماله بيقظة رومانسية رفيعة تبرأت مما أطلق عليه ماريو براز Mario Praz الأجزاء السفلى للرومانسية. وبهذه الطريقة وحدها يمكن الحفاظ على إشارات دينية جدية. ويمكن القول إن مارى شيلى فى روايتها القوطية فرانكنشتين، وكذلك فى بروميثيوس المعاصر (١٨١٨) أفادت من هذه المناقشات واعتمدت على الحظر الدينى لمنافسة قدرات الإله على الخلق فى تحقيق رعب حقيقى وتجريم ومسخ للشخصية الشاملة دكتور فرانكنشتين ومسخه المشوه. وهكذا قامت باستكشاف سيكولوجيا الذنب التى حلت محل التحليل اللاهوتى للخطيئة، كما فى رواية كالب وليامز لجودوين (١٧٩٨). وحتى فى اللاهوت الرومانسى الصرف فقد صنف شلايرماخر أديان العالم تبعًا لطبيعة التجربة الفردية وكيفها عند المؤمنين بها. وعلى الرغم من أنه ظل، وفقًا لهذه المعايير، قادرًا على القول بسمو التجربة الباطنية الذاتية المسيحية مثلما رأى هيجيل[٢١] أديان العالم بوصفها لحظات جوهرية وإن تكن لحظات تابعة فى المسيحية. وهذا المقترب المقارن السيكولوجى أدى فى النهاية إلى

(20) Coleridge, 'Review of M. G. Lewis, *The monk*', in *Shorter works and fragments I*; and 'Critique of *Bertram*', *Biographia literaria*, ii, ch. 23.

(21) Hegel, *Lectures on the philosophy of religion*, E. B. Spiers and J. Burdon Sanderson (trans.), London: Kegan Paul, 1895, i, pp. 76–7, 262–3.

"تنوعات التجربة الدينية" من نزعة عملية واستكشافية بعيدة عن الانعزالية عند ويليام جيمس (١٨٩٥).

وفى بواكير العشرينيات من القرن التاسع عشر وكولريدج يحول اهتمامه الكامل إلى مسائل دينية. كتب اعترافات روح متسائلة قاصدًا كتابة مقدمة لكتابه "أدوات مساعدة على التفكير العميق" Aids to Reflection. وتلك الاعترافات واحدة من أشد التصريحات إقناعًا وأكثرها جاذبية لقضية التخلى عن كل فكرة الإلهام التام المطلق (تأليف النص المقدس بكامله بواسطة الروح (القدس) لصالح قراءة الكتاب المقدس بالطريقة نفسها التى نقرأ بها الأدب. ونحن نتكلم الآن عن "الكتاب المقدس بوصفه أدبًا" دون أى إحساس بهول الخطوة. ولكن كولريدج نشر "أدوات مساعدة" بدون الاعترافات، إما لأسباب عملية أو لسبب أكثر احتمالاً هو خشية أن تظهر شديدة الراديكالية. وحينما نشرت الاعترافات عام ١٨٤٠ بعد وفاته أثارت فى الحقيقة سباب الأعضاء المحافظين للكنيسة ولعنتهم، من خلال وسيط الكتابات الدينية السابقة مثل الأقوال المأثورة عن روبرت ليتون R. Leighton فى القرن السابع عشر التى تستخدم إطارًا للكتاب. وإعادة قراءة كولريدج لما فى القرن السابع عشر من شعر وكتابات دينية تشكل إعادة بناء متخيلة إبداعية للماضى، وبدونها، كما دلل شلايرماخر، لم يكن من المستطاع وجود استمرار للجماعة الدينية أو الأدبية. وعمومًا إن تأسيس كولريدج الجمالى "للدين الروحى" كان الحل الذى وجد أعظم قبول لدى المجموعة المتنامية من المؤمنين الذين رأوا أن أدلة (براهين) صدق المسيحية يحسن أن تكون روحية أكثر من أن تكون تاريخية أو فلسفية أو علمية. وتشبثت اعتذارياته ودفاعاته المتألقة بأسسها واحتفظت بها مصونة طوال القرن التاسع عشر مادة جذورها أيضًا فى الشباب أنصار التعالى الترانسندنتالى فى نيو إنجلاند بواسطة تقديم الكاتب

صاحب التأثير جيمس مارش الذى أدرك الأساس الكانطى[٢٢] لـ"أدوات مساعدة" وذلك فى طبعتها الأمريكية (١٨٢٨) وأسدى حل كولريدج الكثير لمنح برنامج كفء لأهل الفكر أو فئة المثقفين clerics قدمه فى كتابه "حول دستور الكنيسة والدولة" (١٨٢٩)، وهؤلاء جزئيًا داخل الكنيسة وجزئيًا خارجها، الذين سينفذون مهمة التعليم الثقافى للأمة ولا ينبغى الخلط بين كنيسة كولريدج القومية والكنيسة الإنجيلية أو كنيسة الدولة الرسمية لإنجلترا، ولا حتى أى كنيسة مسيحية. إنها فكرة يخدمها ويقدمها أهل الفكر (المثقفون) الذين مهمتهم تأسيس المدينة بالصقل عن طريق التعليم، بالتطوير المنسجم لتلك الصفات والملكات التى تتصف بها إنسانيتنا[٢٣]. وإذا لم تتم تلبية الالتزام بالتعليم والصقل من جانب الدولة فإن الشعب لابد أن يعفى من التزاماته المتبادلة نحو الدولة، لأن أفراده فقدوا الحرية المعنوية الأخلاقية (بالمعنى الكانطى) التى تؤهلهم لأداء هذه الواجبات.

ومن المهم طوال تلك الفترة أن "الدين" الذى يتعلق بطرق متغايرة بالشعر نادرًا ما كان دين مؤسسة نوعية، بل كان يشكل أو يتطلب كيانًا مثاليًا سواء كان "كنيسة العقل" عند كانط بأهل فكرها Klerisei (مصدر صياغة كوليردج فى الإنجليزية لمصطلح Clerisy) أوالتناظرات الملائكية لكنيسة أورشليم الجديدة عند إيمانويل سويدنبرج Swedenborg (١٦٨٨ – ١٧٧٢) فكرة كنيسة قومية أو "الجماعة التاريخية" (التى يتم فيها تفسير ذلك التاريخ أو إضفاء سرد متخيل عليه على أنحاء

(22) On the Transcendentalists see René Wellek, *Confrontations: studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1965, pp. 155–7; and Marjorie Nicolson, 'James Marsh and the Vermont transcendentalists', *Philosophical review* 34 (1925), pp. 28–50. On the hermeneutic programme of reanimation of the past, see E. S. ShaCer, 'Coleridge and Schleiermacher: the hermeneutic community', in *The Coleridge connection: Essays for Thomas McFarland*, Richard Gravil and Molly Lefebure (eds.), Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 200–32.

(23) Coleridge, *On the constitution of the church and state according to the idea of each*, John Barrell (ed.), London: Dent & Sons, 1972, pp. 33–4.

متباينة)، وتصبح " الفكرة" (التى لم تعد قابلة للبرهنة العقائدية الجامدة) حاملة للقيمة فى العالم سواء من خلال العملية التاريخية الارتقائية جدليًا كما هى الحال فى ظاهريات الروح لهيجل (١٨٠٧) أو خلال الفن الذى يلخص لحظة تحقيق الروح (كما فى كل الأنظمة الجمالية التى تسير فى إثر كانط)[٢٤]. وقد تميزت الفترة الرومانسية بارتيابها فى المؤسسات (سواء مؤسسات النظام القديم – "كل المؤسسات ينبغى أن تمحى الى الأبد"، وهذا الاستبعاد ينبغى أن يقر قانونًا[٢٥]– وبعد ذلك فى توابعها التى لا تحقق إرضاء سواء الثورية أو المعادية للثورة) وبإعادة خلقها الإبداعية فى الأدب وقد وصف وردزورث المتجول فى قصيدة النزهة *the excursion* باعتباره مستغرقًا فى مشاركة حميمة ساكنة تتجاوز الطقوس الاحتفالية المعيبة للصلاة والعبادة[٢٦]. وكانت إعادة الاختراع الشعرية لطقوس العماد والبلوغ والتناول التى غالبًا ما توضع داخل معابد وقباب أو هياكل متخيلة (نجد بعضها عند شيللى معلقة مع سحب منسوجة بالسحر وأجنحتها أكثر إشراقًا بألقها الخاص من سماء أوج النهار (ثورة الإسلام أسطر ٥٨٩، ٥٩٧ – ٨) إحدى سمات أدب تلك الفترة، كما كانت سمة لتقويم الثورة الفرنسية العلمانى. وهذه المؤسسات المعاد اختراعها أرهصت بإعادة تأسيس لودفيج فويرباخ للطقس الدينى فى التجربة اليومية فى "جوهر المسيحية" (١٨٣٠). وقد نجد استثناء جزئيًا فى حركة الإحياء الكاثوليكى التى عمّت القارة الأوربية وخصوصًا فى فرنسا ما بعد نابليون أثناء العشرينيات من القرن التاسع عشر، عندما تحالفت سلطة الدولة والعقيدة الدينية من جديد أى التاج والمذبح بواسطة جوزيف دى ميستر Josef de Maistre ولويس بونالد Louis Bonald وبير سيمون بالانش Pieree-Simon Balanche وقد كتب الأخير الملحمة النثرية

---

(٢٤) انظر توافقا واسعا من المفكرين إلى ميل هيجل فى كتاباته الأخيرة للمطابقة بين الدولة البروسية ولحظة تحقق الروح باعتباره خيانة لاستبصاره الفلسفى الخاص.

(25) Wordsworth, *The prelude (1805)*, in *The prelude 1799, 1805, 1850*, Jonathan Wordsworth. M. H. Abrams and Stephen Gill (eds.). New York: Norton. 1979. ix.527–8.

(26) Wordsworth, *The excursion*. i. 215–16.

مدينة التكفير *La ville de expiation* (١٨٢٧) مسترجعًا فعل القصاص الإلهى وكفارة الأمم من خلال المعاناة الفردية فى التاريخ. وبعد ذلك أعطى فكتور هوجو هذه الموضوعة الدينية تحريفًا علمانيًا تهكميًا فى قصيدته الكفارة*L'expiation* حيث يتحقق تكفير نابليون عن ذنبه ليس بهزيمته أو موته وحيدًا، بل بواسطة صعود محدث النعمة الدعى نابليون الثالث. أما القسيس المتطرف فى انتمائه إلى فريق الجبل فيليسيتيه روبير دى لامينيه Felicité Robert de Lamennais الذى وجه جهوده نحو السلطة المؤسسية للكنيسة وحاول أن يحرضها ضد دولة فاسدة، فقد عانى ما يشبه نبذًا مأساويًا من جانب سلطة البابا التى صادرت كتبه وحرّمتها، وعلى الأخص "أقوال مؤمن" *Paroles d'un croyant* الذى كتب بأسلوب توراتى كاسح داعيًا إلى ديموقراطية الكنيسة الأولى[٢٧]. فقد كان للإحياء الكاثوليكى جانب جمالى، كما كان له جانب سياسى ربما عبر عنه أفضل تعبير كتاب شاتوبريان Chateaubriand عبقرية المسيحية *Le Genie du christianisme* (١٨٠٢) الذى استحضر فى أسلوب نثرى رفيع إسهامات المسيحية المعنوية والشعرية والفنية فى تطور الإنسانية. وفى ألمانيا أيضًا استجاب الجيل الثانى من الرومانسيين، ومنهم كليمنس برنتانو Clemens Brentano على سبيل المثال لطقس الكنيسة الرومانية الجمالى الذى نسب إليه هداية عدد من المؤمنين الجدد. وعلى الأخص الناقد المجدد فريدريش شليجل Friedrich Schlegel. ولكن هذا الإحياء جاء إلى إنجلترا متأخرًا فى شكل تحول نيومان Newman إلى روما عام ١٨٤٥. وعلى الرغم من كتب نيومان الدفاعية المرموقة، لم يجد الإحياء الكاثوليكى صوتًا شعريًا أصيلاً إلا فيما بعد فى شخص جيرالد مانلى هوبكنز (١٨٤٤–٨٩). ويشمل شعر كوليردج نفسه قصائد حول موضوعات دينية سافرة تمتد من شعر عن تيمات عمومية إلى معالجات حميمة

---

(٢٧) كان تأثير لامينيه على حركة أكسفورد ملحوظًا. عن استقبال أفكاره الدينية فى إنجلترا انظر :
W. G. Roe, *Lamennais and England: the reception of Lamennais's religious ideas in England in the nineteenth century*, Oxford University Press, 1966, pp. 93–114.

شخصية للفزع والخطيئة واليأس. ويجب على المرء لكى يصل إلى أكثر الرويات مباشرة للتجربة القابعة وراء تلك المعالجات أن يذهب إلى دفاتره الخصوصية وبعض خطاباته وملاحظات هوامشه. وهذه التجارب الخصوصية (التى فاقمتها غالبا تأثيرات لم تستوعَب بالكامل لإدمان الأفيون) تلقى ضوءًا أيضًا على شواغله الفلسفية، مثل اعتقاده أن الإرادة بلا عون قد تكون قاصرة عن رفعنا إلى "مملكة الغايات" كما يسميها كانط حيث يرشد الأمر (الواجب) المطلق *Categorical imperative* (وهوحكم يصلح لأن يكون قاعدة كلية) أفعالنا. وحيث الأشخاص جميعًا غايات فى ذواتها وفى كثافة فزعه الخصوصى وتأثيره على فكرة الدين وكذلك فى سكه لأسلوب نثرى شعرى فلسفى يمكن مقارنته بالكاتب الدانماركى سورين كيركجور Soren Kierkegaard الذى تضرب جذور استكشافه للفزع (الجزع) *angst* خلال يومياته وعلى نحو أكثر تجريدًا صوريًا لمفهوم الفزع، ولإعادة تفسيره المفعمة بالحيوية لقصص الكتاب المقدس (الخوف والرعدة *Fear and trembling*) ولعرضه فى قص متخيل لبدائل الحياة (على سبيل المثال يوميات مغو *diary of aseducer* فى "إما أو" فى نطاق مماثل من الفكر الفلسفى الألماني. وهذا القلق (الحصر) وهو نفسه علامة للروح (كلما تضاءلت الروح تضاءل الجزع كما يضع كيركجور المسألة)[٢٨]، هو جزء العدم الذى يتتبعه هيدجر وسارتر فى التقليد الوجودى اللاحق وكذلك يتتبعه التحليل النفسى[٢٩]. ويصير تقابل الأضداد نفسه وجهًا لجدل الجليل. وتشير قصيدة كوليردج " تأملات دينية" *Religious musings* ١٧٩٥ إلى استخدام صور الكتاب المقدس فى خدمة الأفكار السياسية وخصوصًا صور نهاية العالم من سفر الرؤية، وهو واحد من أكثر النصوص تعرضًا للاستشهاد الواسع أثناء الفترة الثورية. وغالبًا ما

(28) S. Kierkegaard, *The concept of dread*, Walter Lowrie (trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957, p. 41.
(29) Thomas McFarland, 'Coleridge's anxiety', in *Coleridge's variety: bicentenary studies*, John Beer (ed.), Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1974, pp. 160–163, suggests This approach; there is no full study.

تحدث الشعر اللاحق عن "الأشياء الأخيرة" بطريقة عميقة تتقارب مع المجاز التمثيلى allegory. ولكن الشعر الذى تتغرس داخله تلك الشواغل فى خصائص ذهنية أفعمت بالحيوية هو الذى يتكلم بأشد عرامة: تعاطف المتكلم من مبعدة مع تجربة صديقه فى "الحياة الواحدة داخل جوانحنا وبعيدًا " عن تعريشة شجرة الليمون؛ سجني"، أو التوق لتحويل العالم الداخلى وكذلك العالم الخارجى فى "اكتئاب: قصيدة غنائية": "أيتها السيدة نحن لا نحصل إلا على ما قدمنا". وفى الملاح القديم المهيب *The ancient mariner* يمكن التعرف على تيمات دينية عن الخطيئة والقصاص والنعمة يجرى استنفادها فى مشهد طبيعى مثير للانفعال، وتتداخل فى نسيجها آثار فوق طبيعية قد يقدمها مزاج الراوى سهل التصديق. إن الملاح (مثل صيادى السمك فى الأناجيل) يقدم الشهادة عن تجربة ذبول وجفاف لا يمكن أبدًا نسيانها أو إلغاؤها بالتفسير. بيد أن رمزية القصيدة هى مزيج مرهف من المسيحية وأسطورية الطبيعة.

ليست خافتة وليست حمراء مثل رأس إله

بزغت الشمس الرائعة

ثم أكد الجميع أننى قتلت الطائر

الذى جلب الضباب والسديم (٩٧- ١٠٠)

إن استحضار الإله بالنفى وتكثيف التضاد بين الإله والشمس، وعدم يقين الإشارة اللونية والسرعة الموحية بالرهبة لشروق الشمس فى صيغة فعلية شبه مهجورة (بزغت uprist) تتلوها صدمة الاتهام كما لو كانت ذات الإله لا تبزغ إلا للترويع وإصدار الأحكام بالاتهام. كما يسترجع تداخل الصور الوثنية والمسيحية رهبة بدائية وعدم قدرة على التنبؤ بمسار الأحداث وبنسق مرجعية الملاح، فيختل توجه طاقم

السفينة والقارئ. فالقصيدة تنقل تجربة دينية فى نمطها الأصلى ليست رهينة مذهب أو عقيدة[٣٠].

لقد أصاب كوليردج هدفه رغم انتقاده فى ذلك الوقت على ما أسماه ساوثى Southey "محاولة هولندية للسطو على الجلال الألمانى" (هولندية هنا تعنى شجاعة مصدرها نشوة الخمر – المترجم) على الأقل فى هذه الحالة عند قيامه بتمثيل شخصيات خارقة للطبيعة، التى لم تعد المجازات التمثيلية للخطيئة والموت المألوفة الصادرة عن ملتون وقرن من الأداء التصويرى قادرة على تمثيلها، بل باستمدادها من المشهد الرمزى الطبيعى لكل المخلوقات المستدعاة لتوحى بما هو فوق طبيعي. وفى مراجعته النقدية لشعر وردزورث فى "السيرة" لم يدخل كوليردج إلى مناقشة النظائر المماثلة analogues التى يقدمها وردزورث لما هو خارق للطبيعة بل بالأحرى إلى ما قد يحبط التأثير – البيان اللغوى التبسيطي، الهبوط المفاجئ من الرفيع إلى المبتذل، الأوزان الشعرية غير الملائمة. ومنذ ذلك الوقت كانت قصيدة "دير تنترن" Tintern Abbey هى التى تحظى بأكبر قدر من التعليق بين قصائد "الحكايات الغنائية" *Lyrical ballads*، فالقناع الشخصى الغنائى الذى يقوم بزيارة جديدة لمشاعره عندما يرى مرة ثانية دير تنترن من ضفة نهر واى ***way*** (شرقى ويلز وغربى إنجلترا) يتحدث عن حس جليل، عن شيء امتزجت عناصره أعمق امتزاج / ومسكنه نور الشموس الغاربة / والمحيط الملآن والهواء الحى والسماء الزرقاء وفى ذهن الإنسان (سطور ٩٦–١٠٠). وفى بعض الأحيان اعتبرت قصيدة لوردزورث سافرة النزعة الدينية هى: قصيدة غنائية تأملية إيماءات الخلود *Ode : intimations of*

---

(٣٠) من التعقيبات الكثيرة على هذه القصيدة انظر: Robert Penn Warren فى مجموعة المقالات التى حررها چيمس بولجر James Boulger بعنوان *Twentieth century interpretations of the rime of the ancient nations* تفسيرات القرن العشرين لقافية الأمم القديمة.

immortality تمثل النقلة من التأكيد المتبنى لوحدة الوجود وتغلغل القوة الإلهية فى الطبيعة إلى موقف مسيحى (أنجليكاني) أكثر تقليدية. وهذا التحول مرتبط أيضًا بإحساسه "بفشل" الثورة الفرنسية (كان يكتب فى ذلك الوقت أجزاء الافتتاحية *The prelude* التى تتناول رحلاته الفرنسية) وكذلك بنضج شخصى جديد، حل فيه بدلاً من "توهج الإلهام" "الذهن الفلسفي". وقد دار جدال خصب حول إن كانت نقطة التحول هذه مؤشرًا لبداية تدهور سيحيل شعره اللاحق وليس فقط شعره الدينى إلى المرتبة الثانية. كما دلل ليونيل تريلنج Lionel Trilling على نحو مقنع (من وجهة نظر علمانية) أن شعر النضج "موسيقى الإنسانية الهادئة الحزينة" المسموعة من قبل فى "دير تنترن" ليس أقل قوة إبداعية من شعر الفرحة الشابة[٣١]. وقد تركز الجدال على الصيغ المختلفة "للافتتاحية".

ففى إعادة كتابة وردزورث لملحمة سيرته الذاتية "الافتتاحية" التى اكتملت أجزاؤها الثلاثة عشر عام ١٨٠٥ وإن جرت مراجعتها مرارًا ولم تنشر إلا بعد وفاته (١٨٥٠) غيَّر عبارات كثيرة وأبياتًا كثيرة ليجعلها مسايرة لاستقامة العقيدة المؤسسية:

١٨٠٥ – فى المكان

الأكثر قداسة الذى عرفته من روحى نفسها ***(x. 379-80)*** ١٨٥٠

١٨٥٠ – فى آخر مكان للملاذ – روحى نفسها ***(x.415)***

١٨٠٥ – الشعور بحياة لا متناهية، الفكرة العظيمة

التى نحيا بها، اللانهائية والله ***(xII.183-4)***

١٨٥٠ – الإيمان بالحياة بلا نهاية، الفكر المستدام

---

(31) Lionel Trilling, "The Immortality ode", *The liberal Imagination: Essays on Literature And Society*, Garden City, NY: Doubleday,1950, pp. 123-51.

للكائن الإنسانى، الأبدية والله (*xIV.204-5*).

وصار التأكيد على الشعور اللانهائى بالحياة –وهو العلامة المميزة للحساسية الرومانسية– الاعتراف بالإيمان التوحيدى بالخلود (الحياة) الأبدية للروح. ولم تنشر الصيغة الأولى، صيغة ١٨٥٠، للافتتاحية التى قرأها وردزورث بصوت عالٍ على كوليردج إلا فى القرن العشرين، ولأن الصيغتين نشرتا جنبًا إلى جنب فقد نشرت مراجعات مختلفة متعددة للقصيدة عبر حياة وردزورث كلها. وقد دلل ناقد محدث (هوارد إرسكين هيل Howard Erskine Hill على أن افتتاحية ١٨٥٠ أعادت على نحو مقنع تقديم تيمة القصيدة الرئيسية للرحلة عبر زيارة كنيسة الدير العظيم Grande Chatreuse (التى تظهر فى قصيدة وردزورث المبكرة " صور مختصرة وصفية" *Descriptive sketches* (١٧٩٣) وكذلك فى الصيغ الأكثر تبكيرًا من الافتتاحية، وفى الحقيقة فى الكثير من الشعر والنثر المعاصرين). وبذلك أصبحت " الرحلة" أو السفر سيرورة دينية بالكامل[٣٢].

فى الربوع المختلفة من السماء المنحنية

يقف صليب يسوع منتصبًا كما لو أن

أيدى القوى الملائكية قد ثبتته هناك

نصبًا تذكاريًا فى انحناءة تبجيل بواسطة ألف عاصفة

(١٨٥٠ – الافتتاحية ٤٨٣ –٦ *VI*)

(٣٢) هوارد راسكين هيل: فى شعر المعارضة والثورة من درايدن إلى وردزورث.

ولكن الأهداف والأعراف المتباينة للحج، والسياحة العظمى والتأمل الجمالى فى "مواضع الزمان" تحتاج إلى ملاحظة مدققة[٣٣]. وكانت صياغة "كما لو" *as if* فى هذه العبارة واسعة الاستعمال فى هذه الفترة مع تشبيهات بدرجات متفاوتة من الاختلاف، (كلمة "مثل" تساعدها عبارات من قبيل "أنا أفكر"، و"يبدو" وغيرها التى تستخدم كاف التشبيه) تقدم صورًا دينية ووجهات نظر دينية لم يعد الكاتب يصادق عليها حرفيًا[٣٤]. إن "كما لو" ذات أهمية خاصة لأنها مستمدة من "كما لو" الكانطية "als ob"، محور الفعل الأخلاقي؛ فالمرء لكى يكون كائنًا أخلاقيًا يجب أن يسلك "كما لو" أنه حر الإرادة، على الرغم من أن كل موضوعات العالم محتمة ماديًا. وفى مخطوطات كوليردج المتأخرة حيث حاول تقديم صياغة نهائية لمذهبه، بنيت الحجة على قضية شرطية جارية على عكس الوقائع (قضية أن نفى شيء يثبت نقيضه).

والقليل من القراء المحدثين هم الذين يتوجهون إلى قصائد وردزورث صريحة النزعة الدينية أو المذهبية، مصلى سيثويت *'Seathwaite Chapel'* أو مثيرات تعبدية *'Devotional incitements'*، أو السونيتات الكنسية *'Ecclesiastial sonnets'* تلك التى أدت بليزلى ستيفن Leslie Steven للزعم بأن "مذهبه الأخلاقى متميز وجدير بالعرض مثل مذهب الأسقف بتلر Butler، وفى الحقيقة إن قراءة قريبة العهد لافتة للنظر لقصيدة "دير تنترن" قد اختارت أن تقف على غياب ذكر المتشردين داخل الكنيسة المهدمة[٣٥]. ولكن الفجوة بين أتباع وردزورث الذين انتظروا منه حكمة لاهوتية وأولئك الذين قدروه كشاعر كان ماثيو

(33) Geoffrey H. Hartman, 'The halted traveller', in *Wordswoth's poetry* 1787-1814, New Haven CT: Yale University Press, 1964, pp. 3-30.

(34) Susan J. Wolfson, 'The formings of simile', *Formal charges: the shaping of poetry in British Romanticism*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, pp. 63–99.

(35) Marjorie Levinson, *Wordsworth's great period poems*: four essays, Cambridge University Press, 1986, pp. 14-57.

أرنولد قد بينها، بل إن وردزورث نفسه على الرغم من أنه مثل كثير من الرومانسيين استعار أحيانًا ألفاظًا دينية لوصف "رسالة" الشاعر "الروح المتفانية"(٣٦)، فقد أسهم فى التمييز بين "الدين فى الشعر" " و"الدين المنظوم" وعزف عن تناول "أسرار الدين"(٣٧). كما اختار أرنولد وهو يدافع عنه كشاعر، وفى الحقيقة كشاعر أوربى عظيم، أن يمتدحه بسبب تصويره "لأفكار أخلاقية" أى أفكار عن "الإنسان والطبيعة والحياة الإنسانية" بكلمات وردزورث، موضوعات اقتراح وردزورث وكوليردج المبكر لكتابة "قصيدة فلسفة رائعة"عن "الإنسان والطبيعة والمجتمع". ونحن نتعرف هنا على التحول الكانطى نحو الإنقاذ غير المباشر للدائرة الدينية من خلال الفكرة الأخلاقية المصوّرة جماليًا. وحينما التقط أرنولد طرف الخيط من كوليردج فقد أكد بوجه خاص على "فكرة الحياة": إن شعرًا يتمرد على الأفكار الأخلاقية هو شعر يتمرد ضد الحياة، إن شعر عدم الاكتراث بالأفكار الأخلاقية هو شعر عدم الاكتراث بالحياة (ماثيو أرنولد، مقدمة لقصائد وردزورث)(٣٨).

ويمكن أن نصف سمات معالجة وردزورث للفكرة الأخلاقية فى أشعاره المتأخرة بواسطة "فكرة مستدركة" After thought وهى إحدى مجموعة السونيتات *sonnet sequence* (١٨٢٨) التى أبياتها الخمسة فى نهايتها هى:

" كفى، إذا كان لشىء من أيدينا قوة

على أن نحيا ونسلك ونحقق أهداف الساعة المقبلة.

---

(٣٦) افتتاحية وردزورث ١٨٥٠.

(37) Wordsworth, *Essay supplementary to the preface of 1815*, in *Prose works*, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974; and letter to Henry Alford, 20 February 1840, *The letters of William and Dorothy Wordsworth: The later years*, part iv, Alan G. Hill (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 23.

(38) Matthew Arnold, Preface to *Poems of Wordsworth*, p. xvi. The Preface was reprinted as 'Wordsworth' in *Essays in criticism*, Second Series, 1888, but should be read in the context of his illuminating selection of Wordsworth's short poems.

وإذا كنا نمضى نحو المقبرة الصامتة

عبر الحب وعبر الأمل والهبة المتعالية للإيمان،

فإننا نشعر أننا أعظم مما نعرف"(٣٩).

و"هبة الإيمان المتعالية" حاضرة هنا، ولكنها خاضعة للفكرة التأملية الحافلة بالجلال عن العظمة الإنسانية التى يتم الشعور بها فى شكل جمالي، وليست موضوعًا "للمعرفة".

وإذا كان كوليردج حتى ذلك الوقت هو أشد المدافعين ذكاء ورهافة عن الدين، وهو الذى قام بتحديثه وفقًا لأشد المراجعات النقدية راديكالية دون أن يقترب معاصروه من الإقرار الكامل بتلك الحقيقة، فقد تميز الجيل الأحدث سنًّا من الرومانسيين الإنجليز بدرجة أكبر من نفاد الصبر. أما التقليد الراديكالى الذى كان كوليردج جزءًا منه فى شبابه فقد تم دفعه إلى الأمام فى حلقة وليام جودوين William Godwin مؤلف "العدالة السياسة" ١٧٩٤ ومارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft (مؤلفة حقوق المرأة) إلى الجيل القادم عندما وحدت ابنتها مارى هدفها مع بيرسى بيش شيللى Percy Bysshe Shelley (١٧٩٢-١٨٢١) المصرح بإلحاده والراديكالى السياسى والشاعر. وقد اشتد الهجوم على الشعراء الأكبر سنًّا وردزورث وكوليردج وساوثى Southey الذين اعتبروا مارقين من فرقة من الإخوة الذين أقسموا على موالاة قضية واحدة هى قضية الارتداد (عن الثورة) فى تقوى وصلاح كما يصور هازليت الوضع(٤٠). وأصبح الهجوم شديدًا بوجه خاص بعد سقوط نابليون، حينما خرجت قوى الإصلاح السياسى عن فترة التوافق القسرى أثناء الحرب ضد فرنسا. وفى هذه الفترة الفاصلة نسيت المصادرالراديكالية لمذهب التعالى فى النقد

(39) *Poems of Wordsworth*, p. 220.

(40) William Hazlitt in the Examiner, 5 April 1817.

التنويرى عندما اتجهت الدولة فى كل من ألمانيا وإنجلترا نحو اليمين، ونشرت "النظرية العضوية" للدفاع عن النزعة المحافظة. واتسم الهجوم باستعمال اللغة الدينية فى الهجاء السياسى، وهو ما يتضح من عبارة هازليت. وكان بايرون حليفه فى هذا، ومامن هجوم على الجيل الأقدم من الشعراء "المرتدين" أحدّ أو أكثر إضحاكًا من فقرته الهجائية عن استقبال ساوذى بواسطة القديس بطرس عند البوابات الموشاة باللؤلؤ فى رؤيا القيامة (الحساب) *Vision of Judgment*. بيد أنه على الرغم من استهزاء بايرون فإن هناك أثرًا من المذهب الكالفينى الذى تربى عليه وعلى الأخص فى "البطل البايرونى" المقدر عليه الهلاك بسبب خطيئة أو زلة خفية أو فعل شرير (أحيانًا التفكير فحسب فى إتيان شر أو عمل إجرامى أو فعل قاده إليه آخرون).

ويتركز التعارض بين الجيلين بأحد درجة فى القصيدتين عن مونت بلانك Mont Blank (أعلى جبال الألب) بقلمى كوليردج وشيلي. وتشير القصيدتان إلى واحدة من التيمات الرئيسية للجليل (وهو مصطلح جمالى تزايد إزاحته للجمال كمقياس للقيمة الجمالية) هى عظمة المشهد الطبيعى للجبل. وكانت لحظة الجلال قد توسع شرحها تفصيلاً فى مسار القرن الثامن عشر، مستوعبًا نظرة لونجيناس Longinus الإغريقية عن "الطبيعة العظمى" باعتبارها ملهمة المباراة (المحاكاة) الإنسانية نحو استجابة مسيحية مركبة تشمل الروع والخشوع فى وجه القدرة الإلهية، كما تشمل تأكيد أفعال الله الخيِّرة فى النظام الطبيعى. وقد أكد مقال بيرك "مبحث Inquiry أهمية غريزة حفظ النفس التى أدت إلى تعليق الفعل فى لحظة الرعب التى يتم فيها إعلاء كل المدركات الحسية قبل إفساح المجال للفعل العملى (الصراع أو الفرار). وفى عرض كانط النقدى هناك إنكار لحرفية الدليل الطبيعى اللاهوتى على وجود الله (أو الحجة بدءًا من النظام والتدبير Design)، ويحدث عمل الجليل من خلال قوة المخيلة الإنسانية فى خلق الوحدة بدءًا من المدركات الحسية، وبواسطة ذلك يجرى التذكير بأفكار التأمل العقلي. وهكذا أدى استحضار جلال

الطبيعة إلى تأكيد القدرة الإلهية من ناحية والقدرة الإنسانية من ناحية أخرى. وقد أعاد كوليردج صياغة القصيدة التأملية للشاعر الدنماركى الألمانى فريدريك برون Friedricke Brun فى قصيدته *"Chamouni beym Sonnenaufgabe"* "ترنيمة قبل شروق الشمس على وادى شاموني" *Hymn before sun-rise in the Valley of Chamouni*. وقصيدة برون مصاغة فى سلسلة من الأسئلة الصوفية على غرار أسئلة ويليام بليك، عن القوة التى شكلت هذا المنظر. وفى القصيدة الأخيرة تجيب الطبيعة نفسها: إنه يهوه Jehovah، كما تؤكد صيغة كوليردج صوت الله الذى يمكن الرمز لقدرته الجليلة على الخلق باللحظة المتجمدة للهاوية المغطاة بالجليد، على حين أن قصيدة شيللى، التى تتعمد معارضة كوليردج تعيد تفسير الصوت بمعنى سياسى والحادى.

إن لك صوتًا أيها الجبل العظيم

يلغى شفرات الخديعة والترهيب الضخمة

وإن لم يكن مفهومًا من الجميع

فإن الحكماء والعظماء والطيبين

يفسرونه ويجعلونه محسومًا

أو يشعرون به بعمق[٤١]

(مونت بلانك. أبيات كتبت فى وادى شاموني. سطور ٨٠-٨٣).

وتشير "شفرات الخديعة والترهيب الضخمة" إلى الصلة الجذرية المألوفة بين القهر السياسى والمتواطئين معه باسم الدين (الكهانة). وذلك يفصح عن دور

(41) GeoCrey Matthews and Kelvin Everest (eds.), *The poems of Shelley*, vol. i, 'Mont Blanc. Lines written in the Vale of Chamouni', pp. 532–41. (See headnote for further references to Shelley's atheism at Mont Blanc).

الوسطاء من البشر. وفى المقطع الخامس يصير الجبل "بلا صوت" ويكون الصمت أعظم من كل هذر الكهانة.

وربما كان كوليردج بدوره يشير إلى تناول وردزورث لجلال قمة الألب سواء فى قصيدته المبكرة من "صور قلمية وصفية" (١٧٩٣) التى اقتبسها كوليردج فى "السيرة الشخصية الأدبية" وفى الفقرة الأكثر شهرة من الافتتاحية عن "عبور الألب". وقد حول وردزورث تجربة فشله فى إدراك اللحظة المرتجاة طويلاً لحظة عبور القمة إلى استحضار المخيلة وقواها فى خلق الدلالة: فالموارية المتعالية فى إرجاع الجليل إلى القدرة الإلهية تسجل هنا بالكامل. فالأطراف المتعارضة لمنظر الألب .

كانت جميعًا تشبه عمل ذهن واحد،

ملامح نفس الوجه، أزهارٌ على شجرة واحدة

شخوص سفر الرؤيا الهائلة

أنماط ورموز الأبدية

المتعلقة بالأول والآخر والأوسط وما لا نهاية له

(افتتاحية (١٨٠٥) ٥٦٨-٧٢ ***VI***

وعلى الرغم من الصراع بين الأجيال، تمكن رؤية كوليردج و وردزورث وشيللى باعتبارهم يستعملون الشعرية المضمرة نفسها للمخيلة، ويحولون التعبير عن التجربة الدينية بدرجة ما من الصراحة إلى نمط علماني. وقد تبنى شيللى لغة الأفلاطونية التى لها ميزة كونها وثنية للتعبير عن الرسالة السامية للمخيلة الشعرية فى "دفاع عن الشعر" كوسيلة للمثالية الجمالية والسياسية. ولكن أفلاطون كان قد تم تمثله زمنًا طويلاً داخل الفكر المسيحي. ويؤكد الإدماج التقليدى للمجازات الأفلاطونية فى التفكير الدينى فى الغرب والتلاقى المتجدد بين الأفلاطونية، وخصوصًا

فى أشكالها الأفلوطينية المحدثة، والمثالية الألمانية وجود قرابة وثيقة بين تناول كل من كوليردج وشيللى للجليل كتقنية لتجسيد أفكار القيمة كما شعر وردزورث (الذى رفض استعمال المعبد اليونانى الرومانى باعتباره عقيدة بالية) بأنه قادر فى قصيدة "الخلود" على استعمال أسطورة أفلاطونية للتعبير عن فكر مسيحي، تمامًا كما استعمل شيللى أساطير أفلاطونية لتجسيد أمنيات ثورية ومعادية للدين.

بيد أنه لا شك فى أن الشعر بأسلوب الجليل عند قراء ما يزالون يألفون بالى Paley (ويليام بالى ١٧٤٣ –١٨٥٠ فيلسوف لاهوتى وفيلسوف منفعة) أكثر من كانط، أو أكثر من أدوات مساعدة Aids له تأثير فى ترسيخ الإيمان موح بالعزاء فى الطبيعة خالقًا صلة تعاطف بين خليقة الله والجنس البشرى وداعيًا إلى جماعة مؤمنين. وقد كتب جورج جروت George Grote إلى أخته بقدر معين من التهكم عام ١٨٢٣ "إن الإحساس الممتع بالجدارة merit الذى اعتادت المشاعر الدينية أن تجلبه لك فى الأزمنة الغابرة ما زالت تلك المشاعر تقدم نفسها لك لكنك تشعرين أنها لم تعد تستطيع أن تجد موطئًا لقدم فى صدرك، فإن الشعر يستطيع أن يمدك به" (وقد أوصى جروت بدلاً من ذلك بمبدأ بنتام فى المنفعة باعتباره القاعدة الوحيدة التى يمكن الاعتماد عليها. ومن المفترض أنه متفق مع بنتام فى أن المسمار مفيد مثل الشعر). وتعزز تجربة قراء كثيرين طوال القرن التاسع عشر أن وردزورث على وجه الخصوص ظل محتفظًا بهذا التأثير، وشهادة جون إس ميل J. S. Mill فى سيرته الذاتية *Autobiography* عن قدرة شعر وردزورث على شفائه بعد موت والده هى الأوسع شهرة. وفى المدى الطويل أسهم نجاح الاستراتيجية الجمالية فى تصور مؤداه أن الشعر يمكن أن يملأ مكان الدين ("الشعر هو دين منسكب بغزارة") وإطالة بقاء النغمة المتزمتة دينيًا فى النقد حتى زمن تى. إس. إليوت.

ويمثل كوليردج أكمل وأكفأ استجابة بريطانية من خلال الجماليات الرومانسية والشعر للأزمة العقلية فى الفكر الدينى والمؤسسات الدينية التى تناظر أزمة

شلايرماخر (١٧٦٨- ١٨٣٤) وهيجل (١٧٧٠ -١٨٣١) فى القارة الأوربية، على حين يمثل شعر وردزورث أنجح متن من الأعمال الشعرية حيث يفترض ويستدام انسجام بين الحياة الداخلية وعالم الطبيعة. وكان لعملهما وأهميتهما المتآزرين صدى قوى خلال القرن فى بريطانيا. ومن ناحية أخرى مثلت حلقتا جودوين Godwin وشيللى تلك المعارضة الراديكالية عبر جيلين التى طورت نطاقًا واسعًا من الوسائل ذات الصفات المميزة ابتداء من القصيدة التأملية المطولة والغنائية الأقصر (المشتركتين مع وردزورث وكوليردج) إلى الهجاء السياسى والدراما الكونية والشعر السياسى الذى كان دور القسيس والكنيسة فيه وجهًا للقهر ثم الرواية القوطية. وقد أنتج الجيلان نقدًا أدبيًا ومراجعة ثقافية مشبعين بالشواغل السياسية. وقد كان فى تلك الفترة أن جاء إلى الوجود "النقد" كما نعرفه الآن.

وكل الحركات قامت بإنشاء تاريخ أدبى جديد وسلسلة أنساب أدبية جديدة (أصول واستمراريات genealogy) أما الرومانسيون فكانوا نشطاء على الأخص فى إعادة صياغة الماضى. وكانوا يقدمون أنفسهم (وكان ذلك أكثر بروزًا وصراحة فى النظرية القارية –نسبة إلى قارة أوروبا– عند شيللر وفريدريك شلجل وشاتوبريان) باعتبارهم معادين للكلاسيكية؛ أى باعتبارهم أوروبيين مسيحيين، ذاتيين وروحانيين. وكان ذلك عند شيللر مرتبطًا بحنين إلى وثنية كلاسيكية أكثر امتلاء بالحيوية استجابت مباشرة للطبيعة، وعند شليجل، وخصوصًا بعد تحوله إلى الكاثوليكية، كان دانتى هو الشاعر المتدين بامتياز الذى جاء إلى الصدارة من جديد مع استرجاع الفترة الوسيطة. وصارت ترجمات أعماله وخصوصًا كما يبدو فى ترجمة هنرى فرانسيس كارى Henry Francis Cary التى عرضها كوليردج عام ١٨١٤ فى مراجعة تستحسنها تقدم دانتى باعتباره رومانسيًا (على الرغم من أن شيللى وبايرون وكوليردج قرعوا الأصل). وقد وازى هذا التطور مثيله عند الرومانسيين الألمان وخصوصًا فريدريش شليجل الذى كان شكسبير عنده شاعر المخيلة العظيم أما دانتى

فهو شاعر التعالي. وإذا كانت إعادة اكتشاف دانتى قد بدأت بالحادثة السردية أوجولينو Ugolino، فقد تلتها بقية الجحيم Inferno والأحداث اللاحقة وخصوصًا حادثة باولو Paolo وفرانشيسكا Francesca العاشقين الشابين عشقًا غير مشروع (النشيد الخامس) التى أصبحت نقاطًا مرجعية مفضلة. كما أنهى كوليردج كتابه الأخير "حول دستور الكنيسة والدولة ١٨٣٠ باقتباس من فردوس Paradiso دانتى يؤكد أن نور العقل الساطع كان يمكن أن يرى لو لم يطمسه إعتام تخيلات زائفة (falso immaginar)[٤٢]. وجاءت قصيدة شيللى الأخيرة "انتصار الحياة" ١٨٢٢ ملتزمة بالمقطع الشعرى الثلاثى الأبيات[٤٣] terza rima الذى نظم فيه دانتى الكوميديا الإلهية. فقد اتفق الجيلان الرومانسيان المتعارضان بطرق كثيرة جدًا فى أن يقدما فروض الولاء لدانتي.

وإذا كان كوليردج ووردزورث يمثلان التيار الرئيسى لضروب التوفيق بين الأدب الحديث والمراجعة النقدية للدين، وكان شيللى وبايرون يواصلان الهجوم على اللاهوت التأويلى فى صيغه الجديدة بينما يتبنيان لغة المخيلة فإن الشاعر والمفكر الأكثر أصالة الذى حاول إقامة تركيب بين الدين والأدب كان ويليام بليك William Blake (١٧٤٣ – ١٨٢٧). وقد تم فى السنوات القريبة إدماجه فى الحركة الرومانسية على أساس من سلسلة قصائده الأسطورية التى تستخدم الأساليب التوراتية لتوصيل إعادة بناء ذات طابع شخصى وحساسية متفردة لأساطير سقوط الإنسان وخلاصه، من ڤالا ""*Vala*" (١٧٩٨) إلى المخلوقات الأربعة الحية *The Four Zoas* – ١٨٠٠ – (رمزيتها فى سفر حزقيال وشبهها بالإنسان ولكل منها أربعة وجوه

---

(42) Coleridge, *On the Constitution of the Church and State*, pp. : 162-3.

(٤٣) تم إرجاع الفضل إلى شيللى فى إحياء الشكل الشعرى عند دانتى داخل الشعر الإنجليزى ولا يضاهيه إلا إليوت فى قصيدة *Little Gidding*. انظر:

Timothy Webb, The *Violet and the crucible, Shelley and translation*, Oxford Clarendon Press, 1976,pp. 326-9

وأربعة أجنحة وترمز إلى قدرة الله وحركتها وحضورها الروحى فى كل مكان – المترجم) اللتين تعرضان سرديته الأسطورية بأعظم اكتمال، إلى "ملتون" Milton (١٨٠٤) و"أورشيلم" Jerusalem (بدأها عام ١٨٠٤ ونقشها بالحفر ١٨٢٠). وإدماج قصائده المبكرة أغانى البراءة والتجربة *"Songs of innocence and experience"* (١٧٨٩ –٩١) يجعل انطلاق الحركة الرومانسية متطابقًا على نحو ملائم مع الثورة الفرنسية. وقد حاول البعض حتى أن يدمجوا "الصور الوصفية الموجزة الشعرية"[٤٤] *Poetical sketches* (١٧٦٤). ولكنه كان دائمًا شخصية متفردة. فما دام قد انتمى إلى جيل أسبق من وروزورث وكوليردج فإن جذوره تتعمق فى القرن الثامن عشر، وبوصفه نقاشًا بحكم المهنة (يحفر على النحاس ثم يطبع ماحفره) فإنه ينتمى إلى طبقة أرباب الحرف لا إلى الطبقة الوسطى مثل وردزورث وكوليردج ولا إلى الطبقة العليا مثل بايرون وشيللى. وكانت شهرته كشاعر ضئيلة فى أيامه، وكانت الصحف تصمه باعتباره "مجنونًا تعيس الحظ" زمن معرضه الفاشل (١٨٠٨)، على الرغم من أن كوليردج كتب عنه مستحسنًا عام ١٨١٥. ولم يبدأ شعره فى أن يعرفه القراء إلا حينما طور دى جى روسيتى D.G. Rossetti وهو شاعر رسام آخر اهتمامًا به فى منتصف القرن التاسع عشر.

لقد كان على اتصال بحركات دينية راديكالية وخصوصًا المنتمية إلى نزعة سويدنبورج Swedenborg وورثة المذاهب البروتستانتية فى الحروب الأهلية (وما يزال دورها فى القرن الثامن عشر مسألة خلافية)، كما تحرك فى الدوائر السياسية الراديكالية لجمعيات المراسلة فى التسعينيات من القرن الثامن عشر. وتجسّد

---

(٤٤) يدلل نورثروب فراى أن الصور الموجزة الشعرية تقدم الخطوط الخارجية الأساسية لأسطورة بليك التى تعد نموذجًا أصليًا، انظر:

Fearful symmetry: a study of William Blake. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1947, p. 182.

أشعاره المبكرة المعنونة "نبوءات" Prophecies فى السنوات التى تلت الثورة مباشرة رموز التطورات فى السياسة الجارية أولاً فى أمل ثم فى إحباط متزايد. لذلك أعادت القصائد الأسطورية صياغة آماله فى خلاص للإنسان داخل شكل أقل فورية وأكثر اتصافًا بالتخيل المكتمل –السقوط المزدوج والخلاص المزدوج التوراتى والميلتونى فى الوقت نفسه. وهكذا تشابك الدين والثورة تشابكًا وثيقًا فى رؤى أمله كما كان الأمر بالنسبة إلى شخصيات الحرب الأهلية الذين يرى البعض أحيانًا أنه وريثهم، كما أن صلته الشخصية المباشرة بنص الكتاب المقدس تذكّر بالمخيلة التطهرية (البيوريتانية)؛ فهو الشاعر الذى يقترب أكثر من نمط "العراف المتنبئ" الذى يصفه كوليردج فى "السيرة الأدبية" بقدر من التوق المكتئب بأنه يمتلك شكلاً مباشرًا من الحدس قد انغلق بالنسبة إلى عصره، متخذًا من ياكوب بويمه Jakob Boehme صانع الأحذية المتصوف الألمانى فى القرن السادس عشر مثله الأساسي. فبليك وحده بين الرومانسيين المتأخرين الواعين بذواتهم هو الذى تجاسر على ادعاء رؤيا مباشرة بقوله "إن النبيين إشعيا وحزقيال تعشيا معى الليلة الماضية" (زواج الجنة والنار – صحيفة محفورة ١٢) فقد كان على يقين من أنه شاهد رؤى، وأنه رسم ووصف ما شاهده.

وقد ثار جدال كثير حول محاولات من جانب المؤرخين لإثبات استمرارية المذاهب الثورية للحرب الأهلية، مذاهب الحفارين ودعاة التسوية وخصوصًا أتباع ماجلتون Muggletonians (لودويك ماجلتون Lodowick Muggleton ١٦٠٩ – ٩٨، تطهرى إنجليزى زعم بأن الشيطان تجسد فى حواء وأنكر الثالوث وسجن فى وقت متأخر بتهمة الزندقة – المترجم) حتى زمن بليك[٤٥]. ولكن لا شك فى أن بليك كان معارضا لإطلاقية القانون الأخلاقى الموروث antinomian أى معتقدًا بمذهب

(45) F. G. A. Pocock, Christopher Hill, and E. P. Thompson have all argued for this link, in varying degrees.

أن الإيمان بالمسيح قد أبطل قانون العهد القديم[٤٦]، ومذهب التعويل على الإيمان بدلاً من الأعمال فى شكله المتطرف يمكن أن يعفى المصطفين the elect (الذين اختارهم الله) من أى تثريب على أى فعل من أفعالهم. ولكن بليك لم يكن قائلاً بجبرية القضاء والقدر predestination أى مؤمنًا كالفينيًا بالمختارين بواسطة الله، الناجين بصرف النظر عن المثوبات والعقوبات المستحقة deserts. وعلى أى حال فقد استخدم موقع القضاء والقدر بكل نقائضه ضد أى قوانين قهرية تنسب إلى الله والطبيعة والإنسان، وصار ذلك فكرة أساسية فى شعره، موقدة الاحتجاج ضد قانون أبوى مزعوم الألوهية -أب لا أحد . أو أريزون Urizen (ممثل ملتح لإله قمعى بالسلب يقدم النواهى فى أسطورة بليك الشخصية) من جانب الدولة والكنيسة والعائلة. وفى أغانى البراءة والتجربة ينهل من ترانيم أيزاك واتس Isaac Watts وجون وتشارلس ويزلى Wesley فى أشكاله الشعرية خادعة البساطة ومن أدب المواعظ الأخلاقية والدينية للأطفال التى حولها إلى دعوى لمطالب المقهورين الأطفال والفقراء والمستغلين والمكبوتين. وهنا لعبت الكنيسة وقساوسها دورًا قمعيًا ليس فحسب باعتبارهما عملاء منافقين لسلطة الدولة، بل باعتبارهما كوابح للفرحة وكل لذات الحواس.

وكما كتب فى " حديقة الحب":

ورأيت أنها ممتلئة بالقبور

وشواهدها توجد حيث كان ينبغى أن توجد الأزهار

وكان القساوسة فى الأردية السوداء يواصلون جولاتهم

ويقيدون بالعوسج أفراحى ورغباتى (أبيات ٩-١٢)

---

(46) E. P. Thompson, *Witness against the beast: William Blake and the moral law*, Cambridge University Press, 1993.

وكما أن أشهر قصائده "أيها النمر، النمر المشتعل توهجًا فى غابات الليل" هى تصريح قوى بالزعم بقوة إلهية ملتبسة، خلاقة وهدامة معًا، تهجر فكرة القرن الثامن عشر عن عدالة وخيرية إلهية.

ويجد موقفه المصطبغ بالنقائض (معارضة القانون الأخلاقى الإطلاقي) تعبيرًا قويًا عنه فى الأقوال المأثورة بين أطواء قصيدة "زواج الجنه والنار" (١٧٩٠ – ٣) الذى يتحدى كما يعكس الافتراضات الأخلاقية العامة لكى يحرر طاقات التغيير من قيودها. "وبدون أضداد لن تحدث مسيرة تقدم" وهو يتكلم بصوت الشيطان ويعلن قواعد حكمة الجحيم: السجون مبنية بأحجار القانون والمواخير بلبنات الديانة الزائفة" ونمور الغضب أكثر حكمة من خيول الوصايا (صحيفة ٩)، ويظهر يسوع باعتباره محررًا، ويوضع إنجيل المسيح فى تناحر مباشر مع القانون الأخلاقى (الشكلي): أقول لكم ما من فضيلة تستطيع الوجود دون خرق (التفسير الزائف) لهذه الوصايا العشر... كان يسوع كله فضيلة وكان يسلك وفقًا لدوافعه الباطنة لا وفقًا للقواعد" – صحيفة ٢٣. ويعاود هذا المسار الفكرى الوقوع عند بليك، بالغًا ذروته فى "الإنجيل السرمدي" (١٨١٨) وهو الاسم المعطى للإنجيل مفسرًا بوصفه متعارضًا مع القانون (قواعد السلطات) (تومبسون – شهادة – ص١٩) (Thompson, Witness).

وفى القصائد الأسطورية تم امتصاص اللحظة الثورية داخل سيرورة كاملة النمو من ازدواج سقوط وخلاص – وهى شخصية وتاريخية فى آن واحد – كما تقع لحظة عنف مطهّر فى قاع السقوط الثانى. ويتم تصور الخلاص فى ألفاظ توراتية، فى طورين الأول بوصفه بيولا Beulah أو أرض إسرائيل الرمزية (أشعيا ٦٢:٤) وبالعبرية حرفيًا يعنى المرأة المتزوجة) ثم بوصفه أورشليم الجديدة التى تعقب الدمار الشامل ونهاية العالم فى سفر الرؤيا، وهو سفر استمر الشك فى اعتماد توافقه مع السنن الكنسية طويلاً، ولكنه احتفظ بشعبيته عند كل صنوف القائلين بالمجتمع الألفى

السعيد. ولكن قصائد بليك الأسطورية المطولة لم تقرأ إلا فى القرن العشرين، واعتُبرت صعبة وذات طابع خصوصى مغلق مثل لغة العوالم الأسطورية الرومانسية الأخرى، وخصوصًا فى الغنائيات التأملية المتأخرة لفريدريش هولدرلين F. Hőlderlin. وقد قيلت حجج من قبيل أن التيار اليعقوبى عندما مضى اتجاهه الريادى نحو الانحسار داخل الحلقات المغمورة فى السنوات الأخيرة من تسعينيات القرن الثامن عشر، وعندما تزايد انعزال بليك لم تعد له "لغة قابلة للقبول أو الدحض"، كما قيلت ضد ذلك حجة أن بليك كان يستخدم "المصطلح المعروف جيدًا لنزعة المجتمع الألفي" (وهو ليس لغة ذات طابع خصوصي). ولا شك فى وجود مصطلح لتلك النزعة، ولكن من المضلل استخلاصه من منشقى القرن السابع عشر على الكنيسة، فقد كان بليك عصريًا تمامًا بمقياس زمانه، ولم يكن يسوع فى تفسيره هو يسوع "القديس" بل يسوع المجتمع الذى يتطلب تحريرًا فى نهاية القرن الثامن عشر. فقد كان جيد الإلمام بالمصطلحات السياسية الجارية وبالنقد الحديث للكتاب المقدس. وبينما توجد بعض المساحات المشتركة مع القائلين بالمجتمع الألفى السعيد مثل أخوة ريتشارد Richard Brothers (المسجون أفرادها عام ١٧٩٧) وجوانا ساوثكوت Joanna Southcott بادعائها أنها ستلد المخلّص الثانى (التى واصلت حركتها البقاء بعد أن لم يتحقق المجيء الثانى للمسيح كقاض طوال الثلاثينيات من القرن التاسع عشر) أساسًا من خلال استخدام أنظمة صور الكتاب المقدس عن الدمار الشامل ونهاية العالم والنغمة المعلاة "للنبوءة"، فإن لغة بليك هى نتاج أدبى مركب امتزج فيها شكل ولغة ملتون ومقلدى الجليل الملتونى فى القرن الثامن عشر بالقصة الشعبية الشعرية والترتيلة و"الخطوط الخارجية الوترية" لمخيلة بصرية فريدة(٤٧).

---

(٤٧) إى إس شافر: سفر الرؤيا العلمانى، أنبياء وأصحاب رؤى فى نهاية القرن الثامن عشر.
E. S. Shaffer, 'Secular apocalypse: prophets and apocalyptics at the end of the eighteenth century', in *Apocalypse theory and the ends of the world*, M. Bull (ed.), Oxford: Blackwell, 1995, pp. 137–58.

وفى النهاية إن بليك أيضًا هو داعية للمخيلة الرومانسية. "فلم تناهض شعريته المتسمة بالفاعلية والملتزمة سياسيًا وجهة نظرية المثل الأعلى الكانطى "لفن منزه عن الأغـراض" يمثلـه كـوليردج و وردزورث(٤٨). فاسـتعمال بليـك للمخيلـة يحـول شـكل وموضـع المقدمـة المنطقيـة لشافتسبرى وأكنسايد Shaftsbury &Akenside عن القدرة الحدسية على الاستجابة الجمالية ليعممها شاملة كل أحكام الإدراك الحسي، وبـذلك تمثل توازيًا أكثـر مـن أن تمثل تنميـة عكسية للإنشـاء التخيلى لموضـوعات الرغبة فى أفكار العقل(٤٩). إن مذهب المثل (الأشكال) الأبدية Eternal forms قد يكون فى أول الأمر أفلاطونيًا فى الأصل، ولكن النزعة الترانسندنتالية الكانطية وبعد الكانطيـة كانـت هـى نفسـها حركـة أفلاطونيـة محدثـة. فكلاهمـا مـدين دينًـا مركبًـا لجماليات بيرك. وبمصاحبتها لمجال الدين أو عنايتها بـه أصبح من الواضـح لجميع الأطراف أن العاطفة الدينية ظلت قوة يمكن استدعاؤها من خلال المخيلة التى أعيدت صـياغتها مـن جديـد، ويمكـن اسـتعمالها اسـتعمالات كثيـرة ذات طـابع معـارض فـى الأغلب وعلمانى على نحو متزايد.

---

(٤٨) هذا الرأى الذى عبر عنـه جيروم مـاك جـان Jerome McGann فى الأيديولوجية الرومانسية، استقصـاء نقدى *The Romantic ideology, a critical understanding*, 1985 يمثل سلسلة كاملة من الكتب لكشف زيف " الأيديولوجية الجمالية" فى جهل ظاهرى بمصادرها فى التعريف الفلسفى للطبيعة الوهمية للمفاهيم اللاهوتية.

(49) Jonathan Mee, :Is There an Antinomian in the House? In *Historicizing Blake*, S. Clarke and D. Warrall (ed.) New York: ST Martin's Press,1994, p. 16. 290

الفصل الثامن

نظرية اللغة وفن الفهم

بقلم: كورت موللر – فولمر

ترجمة: إبراهيم فتحى

لأنه حتى الرغبة فى التواصل لا يمكن توصيلها إذا لم يكن البشر قد فهم بعضهم بعضًا فى الأصل قبل حدوث فهم متفق عليه.

أوجست فيلهلم شليجل August Wilhelm Schlegel

لا يفهم أحد نفسه بأن يكون ذاته فحسب، بل بأن يكون أيضًا شخصًا آخر فى الوقت عينه.

فريدريش شليجل *Friedrich Schlegel*

١-١

البويطيقا (الشعرية) واللغة والتأويل

لم يطرأ انشغال دائم الإلحاح بمشاكل اللغة تشارك فيه معظم الكتاب الرومانسيين على اختلاف أذهانهم كاستجابة متأخرة، بل لقد دفعتهم بالأحرى شعريتهم الجديدة التى طرحت فكرة أولوية المخيلة المبدعة على النسق الموروث من القواعد والمواضعات إلى التركيز على الوسيط الشعرى؛ أى على اللغة نفسها إلى وضعهم فى مسار صدام لا مع جماليات القرن الثامن عشر الكلاسيكية المحدثة وحدها، بل أيضًا مع الآراء اللغوية التى ورثوها عن فلاسفة التنوير ومنظريه. إلا أن الفلسفة الكانطية والمثالية التى تشاركوا فى معتقداتها الأساسية، على الرغم من تأكيدها الطبيعة

المبدعة للذهن الإنسانى وأنها نسبت وظيفة تشكيلية للمخيلة، لم تتجب أى فلسفة جديدة فى اللغة. وفى واقع الأمر كان صعود الفكر اللغوى وازدهاره أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر بقدر كبير جزءًا من التقاليد التجريبية والعقلانية إلى درجة أن صار هذا المشروع اللغوى بأكمله فى عيون المثاليين معيبًا. وهكذا شعر الرومانسيون بأن من واجبهم أن يتساءلوا بأنفسهم عن القضايا الأساسية للغة؛ أى علاقتها بالفكر وطبيعة الواقع والإبداعية الإنسانية، وأن يصوغوا بإحكام نظريات لغوية وثيقة الصلة بمساعيهم الخاصة. وكانت تلك طريقتهم فى القطيعة مع التقاليد العقلانية والتجريبية والنماذج التمثيلية المتأصلة فى الأدب. لذلك ليس من المستغرب أن يكون الأدب الرومانسى قد كشف عن تصور جديد مختلف للغة يمكن أن نشير إليه عمومًا بوصفه رومانسيًا[1]، بل أن يكون كبار الكتاب مثل الأخوين شليجل ونوفاليس وشلايرماخر فى ألمانيا ومدام دى ستايل وبنيامين *كونستانت* فى فرنسا وصمويل تيلور كوليردج فى إنجلترا قد صاغوا تصورًا متسقًا للغة صارع وجهات النظر التقليدية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر المرتبطة بأسماء هويز وديكارت ولوك وكوندياك وحل محلها. والإلهام هنا مستمد -بدلاً من ذلك- من مجموعة مختلفة من المفكرين، من ليبنتس Leibinz، وميكائيليس Michaelis وروسو وهردر وفوقهم جميعهم كانط وفخته وفلسفتهما الجديدة عن العقل.

١–٢

إذا كان انشغال الرومانسيين باللغة فرعًا نما مباشرة من شعريتهم الجديدة، فإن الأمر نفسه يصدق على اهتمامهم بالتأويل أو بكلمات شلايرماخر "فن التفسير" إلا أننا يجب أن نميز بين هذا الفن ونظريته عن الفن من جهة، وموقف الرومانسيين

---

(1) See Helmut Gipper, 'Sprachphilosophie in der Romantik' in Marcelo Dascal (ed.), *Sprachphilosophie, Philosophy of language, La philosophie du langage, Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin, New York: de Gruyter, 1992, i: 197–233 and my earlier 'From aesthetics to linguistics: Wilhelm von Humboldt and the Romantic idea of language', in *Le Groupe de Coppet: actes et documents du deuxième Colloque de Coppet 10–13 juillet 1974*, Geneva: Slatkine; Paris: Champion, 1977, pp. 195–215.

الجديد من الشعر والأدب والفلسفة والثقافة التى تصاحبها من جهة أخرى. وكان ما يهمهم فى المحل الأول فهم متعاطف للفردية والروح الإبداعية المتجلية فى نواتج الذهن أكثر من أى محاولة حصيفة للحكم على تلك النواتج بواسطة مقاييس الجماليات الكلاسيكية المحدثة سابقة التصور. وكان للروح الشعرية عند الرومانسيين تجسيدات كثيرة فى أفراد مختلفين وآداب قومية قديمة وحديثة. بيد أن قبول تعددية الأرواح الفردية تضمن أيضًا تأكيدًا لوجودها المتميز. فقد ظنوا أنه بالاعتراف بالروح المبدعة فى ثقافات أخرى وعبقريات أخرى يصير المرء مدركًا لفرديته التى يصعب محوها. ويعنى ذلك عند الرومانسيين عبور حدود آدابهم القومية واستكشاف ما يقع فى الخارج والذى أفصح عنه هردر أول مرة وجاء الأكثر فاعلية فى كتاب مدام دى ستايل "عن ألمانيا" (١٨١٠- ١٨١٣) الذى لم يكن فحسب أول تصوير لثقافة قومية أخرى، بل كان أيضًا شهادته على النزعة الأممية (العالمية) الرومانسية الجديدة، والذى تمتع بعد ترجمته إلى الإنجليزية بنجاح عاجل ورواج بين قراء ذوى تأثير فى إنجلترا وأمريكا. ويتيح لنا التفتح إزاء أعمال من آداب قومية أخرى وامتلاكها وهو ما تميز به كتاب أوروبا الرومانسيون أن نلم بالبعد اللغوى الذى هو جزء ضرورى من الموقف الجديد. ونجد عند النظر إلى الأخوين شليجل وتيك Tieck فى ألمانيا، ومدام دى ستايل فى فرنسا أو كوليردج وكارلايل فى إنجلترا أن هؤلاء الكتاب لم يقفوا عند دراسة لغات حديثة أخرى لكى يقرءوا الأدب المكتوب فيها بل تعدوا ذلك إلى الانشغال النشيط بمشروع ترجمتها. وغالبًا ما أمعنوا التفكير فى هذا النشاط من التوسط الثقافى. لذلك فعلى هذه الخلفية يجب النظر إلى المداخل المتنوعة للتأويل والفكر التأويلى. وبمقدار ما يتعلق الأمر بالترجمة كانت هناك علاقة تبادلية نامية باستمرار بين ممارسة الترجمة والنظرية التأويلية بالمعنى الضيق(٢). وقد نمت تصريحات شلايرماخر وهمبولت Humboldt النموذجية عن طبيعة الترجمة الأدبية ووظيفتها

---

(2) Antoine Berman, *The experience of the foreign: culture and translation in Romantic Germany*.Tr. S. Heyvaert, Albany, NY: State University of New York Press. 1992.

من هذه البيئة وأبرزت مرة أخرى البعد اللغوى وخصوصيته المميزة للتأويل الرومانسى لأن ما يميزه عن اللاحقين الأكاديميين ذوى النزعة التاريخية مثل آست Ast ودروسين Droysen وبويك Boeckh وديلتاى أكثر من أى شىء آخر هو توجهه اللغوى. فمفهوم لغوية كل فهم أمر مستقر فى قلب الفكر التأويلى لشلايرماخر وهمبولت كليهما. ومن ثم فقد صحب صعود التأويل مدخل جديد إلى اللغة، وفى الحقيقة إن هذا المدخل يجب أن يعتبر متطلبًا مسبقًا لا غنى عنه للتأويل.

٢ـ مفهوم جديد للغة

٢-١

تتجلى التصورات الرومانسية حول اللغة فى طرائق متعددة وفى أنواع مختلفة من النصوص، وكثيرًا ما توجد الأفكار اللغوية مندمجة فى النصوص الأدبية والشعرية كما فى قصيدة كوليردج "الملاح القديم" أو على نحو أكثر بروزًا فى قصيدة نوفاليس "المتدربون فى سايس" *The apprentices in Sais* (ميناء فى دلتا النيل كانت عاصمة ملكية للأسرتين الرابعة والسادسة والعشرين) حيث استعملت رمزية العلامات الأوغسطينية (التفسير المجازى للتاريخ، الثنائية الأفلاطونية للجسد والروح، الحس والعقل، العوالم التجريبية والواقع المتعالى عند القديس أوجستين- المترجم) للوصول إلى فكرة التناظر بين الذهن والطبيعة. وفى أغلب الأحوال كانت التأملات اللغوية جزءًا من نصوص نظرية أطول أو أقصر كما هى الحال مع ف. شليجل ومدام دى ستايل. إلا أن الشىء الأكثر أهمية كان تلك العبارات النظرية المباشرة التى أنتجها الكتاب المرتبطون بالحركة الرومانسية المبكرة، وهى لا تمثل إلا صيغًا مختلفة من وجهة النظر اللاتمثيلية فى اللغة، والتى هى سمة مميزة للحركة الرومانسية المبكرة ابتداء من حوالى ١٧٩٥ حتى ١٨١٦. وتنعكس القطيعة التى حدثت بين الرومانسية الراديكالية لمجموعة يينا Jena والكتاب اللاحقين فى الاختفاء

الملحوظ لانشغالها الملح بالمشاكل اللغوية. ولم نعد نجد مثل هذا الانشغال وسط أمثال أرنيم Aranim وأيشندورف Eichendorff وبرنتانو Brentano (كليمنس فون).

وثمة تباين متساوى القدر بين انشغال الرومانسيين الأوائل بالفلسفة اللغوية ووجهات النظر التى اعتنقها بعد ذلك ممثلو التخصص الأكاديمى الجديد المسمى اللغويات التاريخية. فالأخير قد أطلق عليه غالبًا بطريقة مضللة صفة الرومانسى أو وصف بأنه فرع نام من الحركة الرومانسية. وفى الحقيقة إن مؤرخى الأدب والثقافة حينما يناقشون الأفكار الرومانسية فى اللغة لا يرجعون عادة إلى الشعراء والنقاد والمنظرين المنتمين إلى الحركة الرومانسية بل إلى لغويين من أمثال راسك Rask وجريم وبوب Bopp [٣]. وقد بلغ تماهى فقه اللغة الهندية الأوربية التاريخى مع الرومانسية من القوة درجة أدت بفوكو Foucault (فى كتاب الكلمات والأشياء المترجم إلى الإنجليزية باسم نظام الأشياء *The order of things*) إلى أن يختار بوب Bopp بدلاً من همبولت باعتباره التجسيد الشخصى الأصلى للنموذج الإرشادى اللغوى الجديد الذى حل محل النموذج التمثيلى الكلاسيكى للغة عنده[٤]. ولكن إنشاءات بوب التصنيفية لسلسلة النسب التاريخية هى أبعد ما تكون عن الأفكار اللغوية للرومانسيين. فلم يشاركهم راسك أو جريم أو بوب مفهومهم الفلسفى للغة، ويبدو أن ما كان لدى هؤلاء اللغويين من قول عن هذه المسائل شديد السذاجة والبدائية عند المقارنة بالقضايا النظرية المركبة التى أبدعها الأخوان شليجل ونوفاليس وشلايرماخر أو همبولت. ووسط هؤلاء كان همبولت هو الذى- "لكى يقيس القدرة الإنسانية على اللغة"- ترجم شواغله الفلسفية إلى برنامج للبحث التجريبى وخلق لغويات مثلت فى أبعادها الكلية والمقارنة شبيهًا حقيقيًا بالمعالجة الموسوعية لتاريخ الأدب الأوربى عند الأخوين شليجل. ولكن لغويات همبولت مثل تصور الأخوين

(3) Helmut Gipper and Peter Schmitter, *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik*, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1979.

(4) Michel Foucault, *The order of things. An archeology of the human sciences*, New York: Vintage Books, 1973, pp. 280–94.

شليجل لتاريخ أدبى مقارن لم تدخل التيار الرئيسى الأكاديمى كما جرى تجاهلها بعد وفاته من جانب الممثلين الرسميين للتخصص. فابتداء من البداية نفسها هجرت اللغويات الهند أوربية المتنصرة أى اهتمام بالمسائل الفلسفية للغة[٥]. ومن الناحية الأخرى قام همبولت وأوجست فون شليجل ونوڤاليس بتثوير لغة الفلسفة وتطوير مواقع تتجاوز كثيرًا مدى واهتمام أجيال متعاقبة من اللغويين الأكاديميين الذين صارت اللغة عندهم موضوعًا معزولاً للبحث العلمى[٦] ولكن التحول اللغوى الذى افتتحه كتاب دى سوسير Saussure "دروس فى علم اللغة" فى وقت مبكر من القرن العشرين قد أعاد إلى المناقشة الكثير من المشاكل التى حاول لغويو القرن التاسع عشر نسيانها إعادة فيها الكثير من العنف والقوة.

٢-٢

كان أوجست فيلهلم شليجل (١٧٦٧- ١٨٤٥)، أكبر الأخوين،- بين الكتاب والمنظرين الرومانسيين- أول من صارت اللغة عندهم قضية حرجة. وقد كتب إليه شقيقه فريدريش فى خريف ١٧٩٥: "مازلت أنتظر بنفاد صبر "خطاباتك الشعرية". فما أكثر ما ستأتى به من أشياء طيبة وجميلة.

دون شك سيوجد الكثير الذى سيكون جديدًا وغريبًا علىّ.. فنحن نبدأ من حدوس ومفاهيم شديدة الاختلاف"[٧]. وتشير الحدوس والمفاهيم شديدة الاختلاف إلى المشاكل اللغوية التى أثارها المدخل الجديد للأخوين إلى النظرية الأدبية. وكان فى نطاق فلسفة اللغة على وجه الدقة أن قام أوجست بشىء قريب من المدخل

---

(٥) حول هذه القضية انظر عملى: الأم السنسكريتية وعرى اللغات جنوبى المحيط، دفن علم اللغة عند همبولت
'Mutter Sanskrit und die Nacktheit der Südseesprachen. Das Begräbnis von Humboldts Sprachwissenschaft', *Athenäum: Jahrbuch für Romantik* i (1991), pp. 109–33.

(٦) لاحظت ذلك من قبل إيفا فيزل Eva viesel فى عملها التجديدى الذى طال تجاهله: فلسفة اللغة لدى الرومانسية الألمانية.
Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik, Tübingen: Mohr, 1927, p. 215.

(7) *Friedrich Schlegel's Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Oskar Walzel (ed.), Berlin: Speyer and Peters, 1890, p. 242.

الترانسندنتالى (الداخلى القَبْلى) إلى النظرية الأدبية الذى حاوله شقيقه فريدريش؛ أى تقديم أساس لغوى للشعرية الجديدة. ويرجع قصر دوره داخل الرومانسية بطريقة خاطئة على دور الناقد المترجم الموجود فى كل مكان الذى تمثل إسهامه الأساسى فى مجرد مساعدة أفكار شقيقه "الجديدة" على تحقيق نجاح عالمى إلى إهمال طويل الأمد للبعد اللغوى للرومانسية عمومًا وللإنجاز اللغوى لأوجست فيلهلم خصوصًا(٨). وقد ظهرت خطاباته الشعرية فى جريدة شيللر *Die Horen* باعتبارها "فى الشعر والعَروض واللغة". ويقدم المقال بحثًا رائعًا حول طابع الخطاب الشعرى، ويثير قضايا أخفقت الشعرية المعيارية التقليدية فى تناولها. وكان الرهان حول مسألة إن كان الإيقاع والبحر الشعرى ينتميان على نحو متأصل إلى الخطاب الشعرى أم كانا مجرد سمات متعارف عليها وزينات للكلام. وكان شليجل يعتقد بتأصلهما. وما دام إثبات ذلك يستدعى تحليلاً دقيقًا للعلاقة بين الشعر ووسيطه اللغوى، فقد كرس شليجل قسمًا رئيسيًا من مقاله للنقد اللغوى. ومن الواضح أنه قد أعد نفسه إعدادًا جيدًا لهذه المهمة لأن تدليله يكشف عن معرفة ذات مستوى شديد الحداثة والجودة بفلسفة اللغات الإنجليزية والفرنسية الألمانية فى القرن الثامن عشر.

وموقف شليجل الابتدائى متفق اتفاقًا وثيقًا مع وجهات نظر هردر وروسو حتى دون ذكر لاسميهما. وفى متابعته للجدال حول أصل اللغة نجده يرفض نظرية الأصل الإلهى للغة والتفسير التقليدى المناهض لها الذى قدمه الفلاسفة التجريبيون. فسواء اعتبرنا الله هو الذى علم البشر اللغة أم اعتقدنا أنهم أنفسهم هم الذين سمّوا

(٨) انظر فيليب لاكو – لابارت وجون لوك نانسر فى كتابهما الرائع: المطلق الأدبى:

Philipe Lacoue-Labarthe and Jean Luc Nancy: *The literary Absolute*, Philip Bernard and Cheryl Lester (trans.), Albany, NY: State Univerdity Press of New York, 1988.

وقد أخفقا فى مناقشة البعد اللغوى للنظرية الأدبية الرومانسية تمامًا، وبينما اعتبرا المذهب الفنى ***Kunstlehre*** أحد نصوصهما الرئيسية بحذاء حوار حول الشعر، لم يأخذا ذلك فى الاعتبار. وقد بدأ الراحل إرنست بيلر Ernst Behler فى نشر طبعة نقدية جديدة من محاضرات أوجست شليجل تشتمل على المحاضرات التى لم تنشر حتى الآن. انظر: طبعة نقدية للمحاضرات *Kritische Ausgabe der Verlesungen*, Paderborn, Schoningh, 1989, Vol. I.

الأشياء بأسمائها "بالطريقة نفسها التى تعمد بها أطفالك" فإن مناصرى كل من الرأيين يفترضون مسبقًا القدرة اللغوية الإنسانية، أى القدرة على "تثبيت واسترجاع أفكارنا من خلال العلامات"، وهو ما يعنى أن الناس فهموا بعضهم بعضًا قبل أن يمتلكوا وسائل الفهم"[٩] (عند هردل فى نقده لكوندياك عن أصل اللغة إن الكلمات كان يجب أن تنشأ قبل وجود كلمات"). وحينما يناقش شليجل أصل اللغة فهو لا يعنى تتبع اللغات الطبيعية الموجودة حاليًا إلى ماضيها فى لغة أصلية *Ursprache* مشتركة الأمر الذى يعتبره مهمة مستحيلة تتطلب "قفزة إيمان لا تخطئ"، بل يعنى بالأحرى "نظرية فلسفية" عن كيف يجب أن تكون اللغة قد نشأت، أى نموذجًا نظريًا بكلمات أخرى سيفسر كيف تعمل اللغة فى كل الأزمنة. وعند شليجل هناك ثلاثة تفسيرات فقط ممكنة. إما أن تستمد اللغة من الانفعالات وإما من محاكاة الأشياء وإما من مزيج يجمعها. وما دام الكلام البشرى يحوى عناصر انفعال وعناصر محاكاة معًا فلا يبدو مقبولاً إلا البديل الثالث.ولكن المشكلة التى تواجه شليجل هى كيف يستطيع الوصول إلى تصور موحد للغة سيتغلب على الصعوبات الملازمة لوجهة النظر التمثيلية أو إذا استعملنا لفظ تشارلس تيلور فى "اللغة والطبيعة البشرية" وجهة النظر الإشارية التى يشترك فيها بالتساوى التقليدان العقلانى والتجريبى، ويمثلها مفكرون متباينون تباين

(٩) خطابات حول الشعر، قياس المقطع واللغة، أوجست فيلهلم شليجل، فى كتابات نقدية وخطابات، تحرير إدجار لونر، شتوتجارت: كولهامر، ١٩٦٢، المجلد١، اللغة والشعر.

'Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache', August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Edgar Lohner (ed.), Stuttgart: Kohlhammer, 1962, vol. i, *Sprache und Poetik*, p. 150.

وهذه العبارات تردد صدى كتابات هردر "أصل اللغة" فى نقدها لتفسير كوندياك لأصل اللغة الذى يتضمن لديه أن "الكلمات كان يجب أن تنشأ قبل وجود كلمات". يوهان جوتفريد هردر، أعمال مختارة، تحرير برنارد سوبهان، برلين، ١٨٩١.

Johann Gottfried Herder *Sämmtliche Werke*, Bernard Suphan (ed.), Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1891, v: 20.

ديكارت وهوبز ولوك(١٠)، وكيف فى الوقت نفسه يستطيع تفسير علاقتها بالتعابير الإنسانية الأخرى مثل الإيماءات والموسيقى والأغنية والرقص.

فإذا كانت اللغة وفقًا لأنصار وجهة النظر الإشارية تحاكى الأشياء، فمعنى ذلك أن العلاقات اللفظية تنوب عن الأشياء بوصفها تمثيلاتها بالعلامات وأن الأشياء والمعانى توجد مستقلة وسابقة على تمثيلها بواسطة العلامات. وهنا تدرك اللغة بوصفها مجرد أداة لتوصيل معان ثابتة- وذلك بعيد جدًا عن استحضار شليجل للقوى الشعرية للغة فى بداية المقال. وهكذا لم يكن من الممكن الوصول إلى تصور موحد للغة كما رغب شليجل بواسطة الربط بين نظريتى أصل اللغة لتكوين موقف ثالث. وبدلاً من ذلك استدعى الأمر مدخلاً جديدًا تمامًا. وعلى الرغم من أن مقال *Horen* يقصر عن القيام بذلك، فإن شليجل يعطى لقرائه إشارة إلى كيف أن على مثل هذا المدخل أن يجمع استبصارات هردر اللغوية إلى مثالية فيخته؛ أى أن تصور هردر للرويّة *Besonnenhei* (تدبر وتعقل *Prudence*) عليه أن ينصهر مع فكرة فخته عن النشاط التلقائى للذهن الإنسانى.

٢-٣

من أجل فهم فخته أفضل مما فهم نفسه

كانت المثالية الترانسندنتالية لفخته نقطة بدء وعامل تحفيز من أجل خلق لا يقف عند الشعرية والنظرية الأدبية الرومانسيتين وحدهما بل يشمل الفلسفة اللغوية كذلك. ولكن على حين أن إدماج أنماط تفكير فخته فى النظرية الأدبية الرومانسية تمت دراسته الموثقة جيدًا لا يمكن مد القول نفسه على تأثيرهما فى فلسفة اللغة الرومانسية. وربما لم يكن هناك تصوير أفضل للمثل السائر الرومانسى الذى كثيرًا ما

---

(١٠) تشارلس تيلور، "اللغة والطبيعة البشرية"، فى: الفاعلية الإنسانية واللغة، أوراق فلسفية، مطبوعات جامعة كمبردج، ١: ٢١٥-٤٧.

Charles Taylor, 'Language and human nature' in *Human agency and language, philosophical papers*, Cambridge University Press, 1985, i: 215–47.

يستشهد به والقائل "بأن على المرء أن يفهم مؤلفًا ما أفضل من المؤلف نفسه" من الطريقة التى ستفهم بها مجموعة يينا (وكوليردج فى هذه المسألة[١١]) فلسفة فخته أفضل من منشئها.

وقد كتب نوفاليس فى "شذراته اللغوية المنطقية" إن على المرء أن يعتبر فخته مكتشفًا لطريقة جديدة تمامًا فى التفكير لم تمتلك لغتنا اسما لها بعد. وحتى إذا لم يكن المكتشف نفسه هو الفنان الأكفأ والأكثر عبقرية لامتلاك أداته الجديدة– كما يؤكد نوفاليس، "فمن المحتمل أن يوجد أو سيوجد أفراد أفضل كثيرًا فى إضفاء طابع فيخته (***Fichtisieren***) من فخته نفسه. وستجىء إلى الوجود أعمال فن شديدة الروعة بمجرد أن نبدأ كفنانين فى اكتساب طابع فيخته[١٢].

وستثبت نظرية اللغة أنها أرض شديدة الخصب لإضفاء طابع فخته على الرغم من التناقض الظاهرى فيما يبدو من أن تأثير فخته على فلسفة اللغة كان بالسلب للوهلة الأولى. فالمثالية الألمانية بعد أن أكملت ثورة الفكر الكوبرنيقية لم تكن مهتمة بإنتاج فلسفة جديدة للغة. وقد سبق لكانط فى فلسفته النقدية حينما فرق تفرقة حاسمة بين مكونات الذات المثالية والتجريبية أن أشار ضمنًا إلى أن التمثيلات الذهنية يجرى إنتاجها بواسطة آلية للذهن مستقلة عن التجربة والاستعمال اللغوى[١٣]. وتبدو الأمور مماثلة لذلك عند فخته فى البداية. فحينما كان يحاول فى "أورجانون العلم" (*Wissenshaftslehre*) تحديد خطوط إجراءات الذهن وهى تطيع نسقًا لا واعيًا من

---

(١١) حول انشغال كوليردج باللغة وعلاقة نظرياته اللغوية بنظريات لايبنتس وهردر وروسو وفيخته وهمبولت، انظر:

James C. McKusick, *Coleridge's philosophy of language*, New Haven, ct: Yale University Press, 1986.

(12) Novalis, *Schriften*, Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl and G. Schulz (eds), vol. ii, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 'Logologische Fragmente', no. 11, p. 524.

(13) Lia Formigari, *Signs, science and politics: philosophies of language in Europe, 1700–1830*, Amsterdam Benjamins, 1993, 169–71.

القواعد وأن يستنبط نسق هذه القواعد، ظل يعالج إنتاج المعرفة، وتأسيس الذات لنفسها، الأنا، كنشاط معرفى محض مستقل عن اللغة. وعلى أى حال فقد رأى منظرو اللغة أن اللغة تتوسطها. وهكذا فإن مدخلهم يحكمه قصد إلى إعادة تعريف نموذج فخته للإنتاج العقلى على أسس (فى حدود أو ألفاظ) لغوية، وهو شىء اعتقدوا أن فيخته نفسه أخفق فى فعله. ولكن فيخته كان هو نفسه الذى هيأ المناسبة عام ١٧٩٥ بمقاله "حول القدرة اللغوية الإنسانية وأصل اللغة" ليقدم ما يمكن بحق أن نسميه التحول اللغوى الرومانسى. وكان مقاله هذا أول (وآخر) محاولة من جانب فيلسوف مثالى لإحياء الفلسفة اللغوية تحت لواء المثالية الترانسندنتالية. ولأن المؤلف لم يدفع بمدخله الترانسندنتالى (الأولانى الجوانى) بعيدًا بما فيه الكفاية كانت محاولته ناجحة جزئيًا فحسب، وظلت حججه تكشف عن تشبث بالتصور التمثيلى للغة الذى كان مميزًا للعقلانيين والتجريبيين. لقد افترض ديكارت ولوك أن المعانى والأفكار سابقة فى وجودها على التعبير عنها من خلال العلاقات اللغوية كما أنها مستقلة عنه. وفى تمسكه بهذا الرأى عرّف فيخته اللغة بأنها "التعبير عن أفكارنا من خلال علامات اعتباطية[١٤]، جاعلاً بذلك من اللغة وصيفة التفكير بدلاً من تصورها كعضو للفكر نفسه.

وقد يكون ذلك السبب فى النقد الحاد من جانب الأخوين شليجل لمقالة فيخته. وفريدريك لا يرى إلا شيئًا واحدًا إيجابيًا فيها يلخصه كالتالى: "إن من لا يبين كيف كان على اللغة أن تنشأ يجب أن يبقى فى بيته. فكل فرد يستطيع أن يحلم بكيف كان من الممكن أن تظهر. وقول شليجل (مرددًا صدى صياغة فيخته فى بداية المقال) يعبر عن تصور أساسى فى نظريات اللغة الرومانسية. فمن الآن فصاعدًا لم تعد

(١٤) "حول القدرة اللغوية الإنسانية وأصل اللغة، بقلم فيخته (١٧٩٥).

'Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache' (1795), Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe*, R. Lauth and H. Jacob (eds.), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1966, iii: 97.

مسألة أصل اللغة ينظر إليها من وجهة النظر الممتازة لكوندياك وروسو وهردر فى إنشاءاتهم اللازمنية ذات الطابع التاريخى أو للوك وبركلى فى نماذجهما المعرفية، ولكن كانت المحاولة قد اتخذت بكلمات فيختة "لاستنباط ضرورة اختراع اللغة من طبيعة العقل الإنسانى نفسه" (ص٩٧). وبالنظر من هذه الوجهة الممتازة تصير مشكلة أصل اللغة مشكلة القدرة الإنسانية على اللغة التى تستدعى تحليلاً ترانسندنتاليًا. وهى مهمة لم ينهض بها فيختة فى مقاله. ومع ذلك فإن النص يحوى استبصارًا شديد الأهمية أغفله فريدريك تمامًا فى نقده، ولكن شقيقه ونوفاليس وهمبولت كلاً بطريقته الخاصة سيجعله ملكًا له: استمداد اللغة من التفاعل (تبادل التأثير) بين البشر. وعند فيختة يمتلك البشر دافعًا يؤدى بهم إلى البحث عن تجليات للعقلانية (*Vernunfmassigkeit*) خارجهم، أن يدخلوا فى صلة مع أمثالهم"، والبحث عن اعتراف متبادل من خلال توصيل أفكارهم وآرائهم. وعندما يدخل البشر معًا فى علاقة من هذا النوع فإن الفكرة "تستثار" داخلهم لإظهار آرائهم من خلال علامات اعتباطية وفى كلمة: فكرة اللغة. ومن ثمّ فإن الدافع للعثور على علامات للعقلانية خارج أنفسهم يأوى الدافع الخاص لخلق لغة (ص١٠٣).

فالتفاعل ومن ثمّ الوجود الإنسانى عند فيختة لا يكون ممكنًا إلا من خلال سيرورة المشاركة فى الأفكار والآراء. ويتكشف "الأنا" أو ذات أورجانون العلم (*Wissenschaftslehere*) فى النهاية بوصفه مفهومًا تفاعليًا، وتتجذر شروط إمكان المشاركة المتبادلة فى القدرة اللغوية للإنسان. وهكذا تتخذ اللغة وظيفة حاسمة لتشكيل العلم الإنسانى. فبدون اللغة ليس من المستطاع وجود ما بين ذوات هو الذى يؤسس الإنسان ككائن عاقل روحى. وفى ظاهريات الروح لهيجل (١٨٠٧) سينجم الوعى الذاتى والاعتراف المتبادل عن صراع الحياة والموت كما صوره هوبز؛ حيث يهيمن السيد على العبد. ويقف فيختة عند الطرف النقيض من هذه المسألة، فاللغة عنده هى وسيلة التفاعل التواصلى الذى من خلاله وحده يمكن تحقيق الاعتراف المتبادل.

٣ـ نظريات اللغة: قضايا واتجاهات

٣-١

كان تلميذ فخته أوجست فردناند برناردى August Ferdinand Bernhardi (١٧٧٠-١٨٢٠) صهر الشاعر لودفيج تيك Ludwig Tieck فى برلين، والناقد الأدبى المرموق هو الذى فصّل وطور أفكار معلمه وجعل منها فلسفة شاملة للغة. وكتابه الأورجانون اللغوى *Sprachlehre* ١٨٠١[١٥] يعلق السؤال الاستهلالى (كما كان الأمر عند أوجست فيلهلم شليجل قبله وعند كوليردج فى "سيرته الأدبية" فيما بعد[١٦] (الذى أفصح عن قصده تحقيق حسم للجدال الطويل حول الطبيعية الحقة للبيان (الأداء) الشعرى *Poetic diction*) بطبيعة ووظيفة الخطاب الشعرى.وكما سيتضح فإن اللغة باعتبارها "أداة الشعر" سيثبت برناردى أنها هى نفسها شعرية، وأن قوة الكلام الشعرى هى قوة اللغة نفسها فى تأسيس العالم الإنسانى.

وتبرهن مؤلفات برناردى على نحو مقنع على تبادل الاعتماد بين الفكر الشعرى واللغوى والتأويلى الذى هو أمارة الخطاب النقدى الرومانسى، ولكن تبادل الاعتماد هذا هو أيضًا دال على رفض الكتاب الرومانسيين للمفهوم الكانطى التقليدى عن ذات إنسانية مستقلة عن اللغة شكلت أساس نقد العقل. وفى الحقيقة يمكن اعتبار فلسفتهم فى اللغة محاولة لإعادة صياغة تصور الذات الإنسانية فى حدود (مصطلحات) لغوية. ويوضح برناردى فى مؤلفاته (كما فعل نوفاليس فى دراساته للعلامات وهمبولت فى كتاباته اللغوية) أن العقل الإنسانى *Vernunft* لكى يوحد ما بين المفاهيم المنطقية والمخيلة يجب أن ينطلق بإفصاح عن نفسه، وأن يأتى بشىء

---

(15) August F. Bernhardi, *Sprachlehre*, 2 vols, Berlin: H. Fröhlich, 1801.

(١٦) يكتب كوليردج سيرته الذاتية الأدبية

(Biographia literaria, J. Shawcross (ed.), London Oxford University Press, 1965,1907, 1:1)

بقصد تحقيق حسم للجدال الطويل حول الطبيعة الحقة للبيان (الأداء الشعرى).

ما إلى المثول (العرض، التصوير) *Presenation*. ولكن ذلك يتطلب ذاتًا "تعرض" وأخرى تستقبل العرض *Darstellung*(١٧) من الأولى. وفى الحياة الفعلية يعنى ذلك أن شخصًا يخاطب آخر يتصل به، وعندما يحدث ذلك فى رأى برناردى تتحول اللغة إلى كلام. وجوهر الكلام إذن عنده كما هو عند همبولت والأخوين شليجل وشلايرماخر ونوفاليس يتألف من حوار (*Gesprach*). ولكنه اعتقد أن اللغة نفسها تزود الكلام البشرى ببنيته الحوارية. لذلك يحاول فى الجزء الأول من أورجانونه اللغوى أن يكشف الغطاء ضمن البنى النحوية للغة "آثار" أصلها الحوارى(١٨). (هذه هى طريقته فى إعادة تعريف المفهوم الديكارتى عن النحو العالمى بلغة المثالية المتعالية. والدليل الأقوى على الأصل الحوارى وجده فى نسق الضمائر الشخصية). كما طور فى الجزء الثانى نظرية عن الخطاب العلمى والخطاب الشعرى.

٣ – ٢

حينما امتدح أوجست فيلهلم شليجل مؤلفات برناردى فى جريدة شقيقه أوروبا *Europa* عام ١٨٠٣ كان قد تغلب على نقائص محاولاته المبكرة. فشارك بالكامل برناردى فى وجهات نظره المتعلقة باللغة وبنيتها الحوارية وأهمية فلسفة اللغة لفهم الشعر والأدب والثقافة عمومًا. إلا أنه عبر عن أفكاره الخاصة فى هذه المسائل فى

---

(١٧) مفهوم العرض *Darstellung* يقع فى مركز الفكرة المناهضة للمحاكاة عن اللغة التى يعتنقها الرومانسيون، لذلك يمكن ألا تترجم بالإنجليزية إلى ***representation*** (تمثيل). والظاهر أن شيللنج كان أول من استعمل المصطلح بهذا المعنى لوصف طبيعة الفن فى كتابه "نسق المثالية الترنسندنتالية"، ١٨٠٠، وهو كتاب اتسعت قراءات ومناقشات الرومانسيين له.

(١٨) هذه هى طريقة برناردى فى إعادة تعريف المفهوم الديكارتى عن قواعد النحو الكلية (العالمية) بلغة المثالية الترنسندنتالية. وقد اعتقد أنه عثر على أقوى شواهد الأصل الحوارى فى نسق الضمائر الشخصية. وقد شرع همبولت الذى درس مؤلف برناردى فى استقصاء تجريبى واسع النطاق عن أنظمة الضمائر فى عدد كبير من اللغات. وحول ذلك انظر خطاباته فى الأكاديمية "حول المثنى" (١٨٢٧) وحول تجانس ظروف المكان مع الضمائر الشخصية فى بعض اللغات (١٨٢٩) وهى التى قدمت بعض الدعامات اللغوية لنظرية هابرماس فى الفعل الاتصالى.

سلسلة من المحاضرات بين عامى ١٧٩٨و ١٨٠٤ انعقدت فى يينا وبرلين[١٩] وكشفت عن الفلسفة الرومانسية الجديدة على نحو نسقى أمام ساحة عمومية– وهكذا هيأت المسرح لنشرها فى ألمانيا وفى الخارج. وفى هذه المحاضرات جرى التعبير عن الموقف الرومانسى من اللغة بطريقة موثوق بها ومتسقة[٢٠].

ونستطيع أن نفرد بعض المكونات الرئيسية لحجج شليجل التى تساعدنا فى تلخيص موقفه وفى قياس محيط المفهوم الرومانسى للغة الموجود عند معظم الكتاب الآخرين. وأولها هو محاولة التغلب على القسمة الثنائية فى نظريات اللغة طوال القرن الثامن عشر التى تفسر أصل اللغة انطلاقًا إما من التوصيل عند الحيوانات وإما من المواضعة الاعتباطية. ولن يصلح الربط على نحو بسيط بينهما، كما أن القائلين بالمواضعة من ناحية أخرى قد غفلوا عن أنه "حتى الرغبة فى التواصل لا يمكن توصيلها إذا لم يكن البشر قد فهم بعضهم بعضًا فى الأصل قبل حدوث أى فهم متفق عليه".

وحل شليجل للمشكلة ماثل فى إعادة تفسير هردر من وجهة نظر معدلة لمذهب فخته. فبدايات اللغة عنده متوافقة مع "التحركات الحيوية الأولى لنوع إنسانى من الوجود، فالاثنتان فى الحقيقة متطابقتان"، ولكن كان من خلال اللغة أن "انتزع الإنسان نفسه بعيدًا عن الطبيعة، وقام بتكوين نفسه". وهكذا وجد تكوين الذات أو وضع الأنا الذى عرّفه فخته (مادام الوضع عنده هو الفعل الأولى الذى تقوم به الأنا حين تخلق ذاتها) بأنه النشاط الخالص للأنا فى "أورجانون العلم" انعطافًا لغويًا.

---

(١٩) هذه هى محاضرات فى علم الجمال *Über philosophische Kunstlehre* أو الأورجانون الجمالى لعامى ١٧٩٨–٩، وهذا التعبير المنحوت حديثًا يوازى مصطلح فخته أورجانون العلم، وهناك صياغة أكثر تنقيحًا منه من ١٨٠١–١٨٠٢ ومحاضرات فى موسوعة العلوم، ١٨٠٣.

(٢٠) أنا مدين للراحل إرنست بيلر الذى قدم لى تجارب طباعية لنسخته من كتاب أوجست شليجل، محاضرات عن موسوعة العلوم من ١٨٠٣ لتنشر فى المجلد الثانى من قضايا نقدية *Kritische Ausgabe*.

وجعل شليجل "النشاط الخالص للذات" عند فخته مسؤولاً عن الكلام البشرى وتكوين الذات كليهما، ولكنه اعتبر أنه من خلال الكلام تجئ الذات حقيقةً إلى الوجود؛ لأنه دون القدرة على الفعل تلقائيًا بدلاً من رد الفعل ببساطة على ما تفرضه البيئة سيفتقر البشر إلى أى إدراك للاستمرار وهوية الذات. وبواسطة المقارنة وحدها بين انطباعات وانطباعات أخرى يمكن وجود أى معنى للاستمرار. وعلى أى حال فإن المفترض مسبقًا فى هذا النشاط الذهنى هو قدرة على تبين (تثبيت) الانطباعات خلال رموز واسترجاعها إراديًا. وهذا على وجه الدقة هو كيف يعرف شليجل الكلام(٢١).

وثانيًا: إنه على الرغم من أن القدرة اللغوية سمة إنسانية شاملة فإن اللغات الطبيعية هى نواتج جماعية (*Vereinwerk*) وسائل كما هى نواتج للاختلاط الاجتماعى (*Geselligkeit*) فى مجتمع أو أمة معينة. وقد اعتقد شليجل مثل فخته وتابعيه الرومانسيين الآخرين أن اللغة تنشأ عن الرغبة فى إقامة رابطة جمعية بين كائنات عاقلة وأن الكلام هو وسيط الاعتراف المتبادل بينهم.

وثالثًا: ليست اللغة آلية استجابة سلبية للمؤثرات والإحساسات الخارجية وليست نتاجًا للاختراع الاعتباطى بغرض تمثيل مجال مستقل من الأشياء أو المعانى أو الأفكار؛ بل هى– وهنا يستبق شليجل صياغة همبولت الكلاسيكية، فاللغة هى العرض التشكيلى *bildende Darstellung* لها جميعًا، وبذلك تكون "شعرية" فى ماهيتها(٢٢)، وأخيرًا تستقر القدرة التشكيلية (أو الشعرية) للغة فى قدرتها الترميزية. ومن ثم يكون مفهوم الترميز السمة المميزة الأورجانون الجمالى عند شليجل فهو الموضع الذى تلتقى فيه جماليته ونظريته اللغوية. ولتحقيق ذلك كان عليه أن يحول تعريف شيلنج للجميل من "اللانهائى معروض على نحو متناه" إلى "العرض الرمزى للانهائى ". فإذا كان كل

(21) August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, i: 6.

(٢٢) أطلق همبولت على اللغة اسم العضو الذى يشكل الفكر:
Gesammelte Schriften, A. Leitzmann (ed.), Berlin : Behr, 1903–36, vii: 152.

الفن مفهومًا بوصفه رمزيًا وجب أن يكون الشعر نمطه الأصلى لأنه ينشأ عن عملية الترميز التى هى اللغة ويبنى عليها. والعالم عند شليجل لا يوجد بالنسبة إلينا إلا من خلال الفعل الترميزى للغة. لذلك لا يمكن الحكم على اللغات باعتبار استعاراتها وصورها تناظر أو لا تناظر واقعًا ما مفترضًا يُسبب إليه(٢٣)، ولكن بدلاً من ذلك لا يوجد الواقع بالنسبة إلينا إلا من خلالها. ومثل فيكو وهردر وروسو قبله يؤمن شليجل بأولوية الاستعارات على الخطاب المجرد. فاللغة هى دائمًا شعرية فى أول الأمر ولكن عندما تبدأ الاستعارات والمجازات فى الدلالة على ظواهر عقلية فإنها تحول إلى تقليدية. ولكن لغة ما لا تستطيع أبدًا أن تصير لا شعرية بالكامل وستظل دائمًا محتفظة ببعض العناصر الشعرية. كما تحيا اللغات وتغتنى بواسطة إنتاج سلسلة متصلة من المقارنات (التشبيهات)، كما تجىء استعارات جديدة وتصير العلامات علامات لعلامات أخرى؛ وبذلك نمتلك ما يسميه همبولت "شبكة اللغة" التى تحيط بكل متكلميها. والكلمة هى أكثر من علامة لأنها تمتلك فردية خاصة بها وبسبب الوجه المحدد الذى من خلاله تعرض شيئًا أو موضوعًا لنا، وفيما يتعلق بما يسميه نوفاليس "هالتها" أى حقيقة أن كلمة ما تتجاوز وظيفتها كعلامة بواسطة عكسها لموقعها التاريخى داخل اللغة. وليست هذه آراء شليجل وحده فهى آراء نوفاليس وهمبولت وشلايرماخر كذلك.

٣- ٣-١

ولأن فلسفة اللغة فى القرن الثامن عشر كان مرساها فى المفاهيم السميوطيقية، أى تصورها للعلامة، فقد صارت هذه القلعة الحقة للنموذج التمثيلى للغة الهدف الرئيسى للهجوم والنقد من جانب الرومانسيين. وكان من أبرزهم أوجست فيلهلم شليجل كما رأينا، وكذلك كوليردج، وجيرمين دى ستايل (منذ الوقت المبكر لعام

(٢٣) نيتشه على سبيل المثال فى مقاله الذى كثيرًا ما يستشهد به "حول الصدق والأكاذيب بمعنى خارج الأخلاق" يقيس اللغة من مفهوم خارجى "للواقع" ويكرر وجهة النظر التقليدية القائمة على الإشارة والتمثيل والتى أدخلها أرسطو أول مرة فى مؤلفه "عن التفسير".

١٨٠٠) وف. شليجل بغاراته المؤثرة (وإن لم تكن حاسمة) المتوغلة فى بقاع الفكر اللغوى التى لم ترسم خرائطها[٢٤]. ونحن مدينون لنوفاليس وفيلهلم فون همبولت بأكبر هجمة عظيمة النتائج، وبأكبر تحويل لاحق لمفهوم العلامة. ويمكن أن نسمى ما حاولا إقامته علم علاقات ترانسندنتالى بمعنى أنهما اهتما بشروط إمكان التوصيل من خلال العلامات اللغوية. وفى حالة همبولت لم يقف ذلك العمل عند تشكيل أساس نمط جديد لعلم اللغة أيضًا. أما نوفاليس فلم يكن قادرًا بسبب موته المبكر على إكمال مشروعه الطموح عن نظرية علامات شاملة. فما كتبه (وما كتبه همبولت فيما يتعلق بذلك الأمر) حول هذا المشروع لم ينشر حتى القرن العشرين. ولو كانت كتاباتهما قد نشرت فى وقت أكثر تبكيرًا لسلب من الكثير من أعمال دى سوسير وتابعيه ما نسب إليها من أصالة.

٣-٢ -٣

يعتبر الكثير فريدريش فون هاردنبرج Hardenberg أى نوفاليس (١٧٧٢-١٨٠١) أحد مؤسسى نزعة الحداثة الجمالية الذين مهدوا الطريق لشعر وشعرية الكتاب الرمزيين مثل مالارميه Mallrme ورامبو Rimbaud. وكان ذلك على الأغلب مستندًا على بعض الأقوال المأثورة المتألقة؛ وكان أطولها وأبلغها تصريحًا قطعة من أربعين سطرًا معنونة "حديث منفرد" (مونولوج) *Monologue* وهى تصور اللغة باعتبارها نسقًا مكتفيًا بذاته؛ "معنى بنفسه وحدها دون نظر إلى ما يقصده القائلون. إنها تنشئ عالمًا لنفسها مثل معادلات الرياضة التى لا تلعب إلا مع نفسها" (كتابات *SchriftenII*.٦٧٢). ومهما تكن الدلالة التى قد يعزوها المرء لهذا النص فإن مركز فلسفة نوفاليس فى اللغة يوجد فى دراسة العلامات (السيموطيقا) ونظريته فى العلامة (نفس المرجع ص. ص. ١٠٨-١٠٠) فذلك هو إسهامه الأكثر تركيزًا وتجديدًا فى

---

(٢٤) حول آراء ف. شليجل اللغوية انظر:
Heinrich Nüsse, *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*, Heidelberg: Winter, 1962.
وفيه يدرس أهمية كتابه اللغة وحكمة الهنود (١٨٠٨) فى الدراسات اللغوية للقرن التاسع عشر.

فلسفة اللغة عند الرومانسية.[٢٥] وفى إثارة القضية الأساسية عن كيفية الحصول على الحقيقة "خلال" وسيط اللغة طرح نوفاليس للتساؤل استقلال الفكر عن اللغة الذى دافع عنه فخته. ومثل فخته قبله حدد مشكلة اللغة على أسس من العلامات ولكنه بعد ذلك افترق عنه. ومن الضرورى أولاً لاستيعاب حجة نوفاليس توضيح فهمه للعلامة اللغوية الذى سجل قطيعة جذرية مع تقليد القرن الثامن عشر فى فهم العلامات، حيث نقلت العلامة من موقع الانفصال السابق ووضعت داخل سياق توصيلى. وقد ميز نوفاليس أولا بين الوسيط الدال (الصوت أو الحرف) الذى سماه العلامة، والمدلول. ولأن علامة ما دائمًا ما يقصد بها شخص ما فهى تسمى عنده "حدسًا مشروطًا". وذلك تعريف حاسم لأنه يدخل الفلسفة الكانطية المثالية إلى دراسة العلامات. فإذا كانت المفاهيم بدون الحدوس عمياء كما قال كانط، فإن العلامة لكى تدل على مفهوم يجب أن تعتمد على الحدس لكى تفهم كعلامة. ولكن كيف تستطيع العلامات أن تعبر عن تفكيرنا؟ ويعتبر نوفاليس التفكير نشاطًا ذهنيًا لا يشغل مكانًا، سيرورة حدوث حر لعزل متتابع" للأفكار؛ أما الكلام والكتابة من ناحية أخرى كنشاطين ينتجان العلامات فهما سيرورتان مكانيتان "لعزل متتابع" للعناصر، فهما "عرضان مكانيان محددان للتفكير"، ولكن لأن أنشطة الكلام والكتابة تتضمن التتالى (التتابع) أيضًا، فإن الاثنتين تلتحقان معًا بما يعتبره كانط الشكلين الأساسيين لحدسنا الحسى أى الزمان والمكان. وبإيجاز فإن العلامات المنطوقة والمكتوبة تضم عناصر مكانية وزمانية[٢٦]، وذلك إنجاز لا يستطيع التفكير وحده أن يحققه كما ظن نوفاليس

---

(٢٥) عن علم علامات نوفاليس وأهميته لفلسفته وكتاباته الأخرى انظر كتاب: نوفاليس، علامات الثورة.

Wm. Arctander O'Brien, *Novalis: signs of revolution*, Durham, nc: Duke University Press, 1995, Part iii, pp. 77–118.

(٢٦) ينسب إلى سوسير عادة اكتشاف "خطية العلامة اللغوية"، ولكن لقد عبر نوفاليس وهمبولت عن هذه الفكرة قبله بزمن طويل.

وفى تعارض مع سوسير وكثير من البنيويين وما بعد البنيويين اليوم الذين يعتبرون العلامة هى الصلة بين الدال والمدلول، فإن نوفاليس فى ترجمته لمفهوم الاعتراف المتبادل التفاعلى عند فخته إلى نموذج توصيلى مرتكز على العلامات تبين طبيعة العلامة فى علاقة ذات أربعة أجزاء؛ فهى تتألف من "دال أول" أى شخص ما يرسل الدلالة وثانيًا من العلامة نفسها وثالثًا ما يدل (بالبناء للمجهول) عليه بواسطتها، ورابعًا ما دامت العلامة موجهة دائمًا على شخص ما، إلى "دال ثان" يجب مثل "دال أول" أن يؤدى فعلاً من أفعال الدلالة (أو ممارسة علاماتية *Semiosis*) لكى يفعل "الحدس المشروط" المقصود من جانب العلامة. وبعبارة أخرى فإن نوفاليس يعرف العلامة بواسطة وظيفتها داخل نموذج توصيل، وما يميز هذا النموذج أنه ليس متصورًا كما هى الحال فى الكثير من النظريات المعاصرة بوصفه نوعًا من نقل المعطيات (البيانات) من "مرسل" إلى "متلق"، بل بوصفه يستدعى فاعلين متساويين يرتكز تواصلهما على أفعال متبادلة لإنشاء الدلالة. ولكى يمكن وجود تلاق للمعنى بين الفاعلين افترض نوفاليس وجود دائرة "تجانس" مشتركة يمتلكانها، وحاول أن يسهب فى تفصيل الطبيعة الدقيقة لهذا التجانس عبر تحليل شديد التقنية استخدم فيه نظرية كانط فى المخططات الذهنية، ولكن تحليله توقف دون أن يكتمل وإن كان يوحى بأن نموذجه العلاماتى فى التوصيل ينبغى أن يعد جزءًا من نسق أكبر فى اللغة.

وإذا كان نوفاليس قد أعاد تعريف تصور العلامة ووضعها فى سياق التوصيل ما بين الذوات فإن فيلهلم فون همبولت (١٧٦٧- ١٨٣٥) هو الذى- فى نص قصير شديد الإحكام عنوانه "التفكير والكلام" (١٧٩٥-٦)- حلل بنية العلامة اللغوية فى علاقتها بالتفكير[٢٧]. وكانت فلسفة القرن الثامن عشر قد اعتبرت العلامات شبيهة بفئة من الموضوعات (الأشياء) يمكن إلصاق المعانى بها بطريقة ما. ثم اكتشف

---

(٢٧) فيلهلم فون همبولت: التفكير والكلام.
Wilhelm von Humboldt, *Denken und Sprechen*, 1795-6, Gesammelte Schriften VII,pp. 581-3.

همبولت بتركيز اهتمامه على فعل الكلام بدلاً من ذلك أنها تمتلك تشاكلاً (ترتيبيًا متناسقًا لأجزائها *Conformation*) مركبًا نجم عن عملية بنائية يقوم بها الذهن الإنسانى وأوضح أن الكلام يتألف من ضم لخيطى ربط (تمفصل)، سلسلة أصوات الدوال، وأفكار المدلولات. وما اكتشفه همبولت يشير إليه علماء اللغة اليوم بأنه مبدأ التمفصل المزدوج ويعتبر حجر زاوية فى اللغويات البنيوية الحديثة. ولكن هناك أيضًا جانبًا فلسفيًا فى تحليل همبولت. فإذا كان التفكير يتألف من عملية إمعان النظر، من تجربة باطنة تتعلق بإدراكنا *reflecting* كما يذهب همبولت أى من "الفعل الذى بواسطته تميز الذات المفكرة نفسها من فكرها" فهى لن تستطيع أن تفعل ذلك إلا بمساعدة الكلام. فلكى يفصل المرء من تيار الوعى أفكارًا منفردة ويعقد مقارنة بينها ويميز إحداها عن الأخرى، وكذلك لكى يعى المرء نفسه باعتباره متميزًا منفصلاً عن هذه الأفعال فإنه يحتاج إلى اللغة. وعند همبولت كما عند أوجست فيلهلم شليجل يكون فعل الكلام مقوّمًا (مؤسسًا) للوعى بالذات، ونستطيع أن نرى كيف تستطيع تأملات همبولت فى العلامات أن تقدم نموذجًا لغويًا للأساس الترانسندنتالى للفلسفة لم يقدمه المفكرون المثاليون. وفى كتاباته اللغوية اللاحقة قام بتنمية أفكاره ليجعل منها نموذجًا توصيليًا مكتمل النضج للكلام وأشار إلى الطريق نحو هذه الفروع من الفلسفة التأويلية والنظرية النقدية فى القرن العشرين التى تحاول أن ترسى أسس علوم الإنسان والمجتمع فى القبلى (السابق على التجربة سبقًا منطقيًا *the Apriori*) عند الجماعة الكلامية (٢٨).

---

(٢٨) انظر: آبل، "قبلى التوصيل وأسس العلوم الإنسانية، فى "الإنسان والعالم": العدد الخامس من المجلة الفلسفية العالمية، ١٩٧١، ص ص ٣-٣٧.

K.O.Apel, The Apriori of Communication and the Foundations of the Humanities, in *Man and World: an international philosophical review* 5 (1972) pp. 3-37.

وعن دين هابرماس لهمبولت انظر "رده" فى نظرية الفعل التوصيلى،

A. Honneth and H.Joas (dds), Cambridge, MA: *The Therory of Communicative Action*, MIT press, 1991,pp. 214-50.

٤- النظريات التأويلية: فقه اللغة وتصور الفهم

٤-١

على الرغم من القبول الواسع لفكرة أن الفلسفة التأويلية ونظريات التفسير فى القرن العشرين تضرب جذورها فى الرومانسية المبكرة فإن معرفتنا بنظرياتها وممارساتها التأويلية المركبة ما تزال محدودة النطاق إلى حد ما. وتمس الحاجة إلى تعلم الكثير من الإسهامات الفعلية للمؤلفين الأفراد وعلاقتهم بالتقليد التأويلى وتبادل الأفكار المكثف الذى حدث بينهم، قبل الشروع فى تقييم مكتمل لمتنهم الفكرى المهم. وحتى وقت قريب انصب الاهتمام النقدى على نظريات التأويل الأكاديمية فى القرن التاسع عشر وممثليها الكبار شلايرماخر فى آخر أيامه وتلميذه عالم الكلاسيكيات بويخ Boeckh والمؤرخ درويسن Droysen والفليسوف ديلتاى[٢٩]. إلا أن معظم أفكارهم كانت قد نشأت فى المناخ الفلسفى والأدبى لرومانسية يينا وامتدادها فى برلين خلال السنوات من ١٧٩٥ إلى١٨٠٥. وكما اتضح لاحقًا كان الأخوان شليجل وهمبولت ونوفاليس وأخيرًا شلايرماخر هم الرواد الحقيقيون. ولكى نفهم النزعة التأويلية الجديدة ونقيم إنجازاتها تقييمًا صحيحًا يجب أن نميز بين مكونيها الأساسيين. الأول يتعلق بتحويل فقه اللغة الكلاسيكى إلى علم ثقافى مهمته تحدد بالتحقق النقدى من أصالة متون النصوص الباقية من الحضارة اليونانية والرومانية عبر عملية إعادة بناء وتصنيف وتفسير تستهدف إعادة بناء الثقافات التى أنتجتها فى كليتها. وقد أدى هذا التحويل إلى الأنساق الموسوعية لفقهاء اللغة والمؤرخين فى القرن التاسع عشر،

---

(٢٩) كما – على سبيل المثال – فى كتاب جادامر واسع التأثير "الحقيقية والمنهج". ومن المفارقات أن التأويليات الأكاديمية كانت بقدر ما نتاجًا لتقليد شفاهى. ولم تنشر نصوصها الأساسية إلا قرابة نهاية القرن. ولم يظهر كتاب درويسن Droysen "التاريخ" *Historik* إلا فى القرن العشرين.

وشكل تاريخ العلوم الإنسانية حتى اليوم[٣٠]. والمكون الثانى هو "النظرية التأويلية العامة" أو النظرية التأويلية بالمعنى الدقيق باعتبارها مجالاً مستقلاً للبحث. وهذا المكون محوره تصور الفهم. إلا أن فيلهلم فون همبولت وفريدريش شليجل فوق الجميع مسؤولان بدرجة كبيرة عن تحويل فقه اللغة، على حين أن شلايرماخر يجب أن يشهد له بالسبق فى خلق نظرية تأويلية موحدة مؤسسة على تصور فلسفى ولغوى للفهم.

٤–٢

ويمكن أن نجد تعبير فريدريش شليجل (١٧٧٢–١٨٢٩) عن آرائه التأويلية فى أعلى درجات التصريح داخل قسم من دفاتره الأدبية المسماه "حول فلسفة فقه اللغة" من ١٧٩٥–٦. وعلى الرغم من أنها لم تنشر إلا فى القرن العشرين[٣١]، فإن الكثير من أفكارها نوقشت مناقشة واسعة بين أفراد مجموعة يينا، كما نجد غالاً تعابير مماثلة حول هذه القضايا فى كتابات أعضاء آخرين من المجموعة وفى كتابات همبولت المبكرة. إلا أن نص شليجل شديد الثراء مركب وموح وكثيرًا ما يكون حافلاً بالتناقض فى صياغاته وهو يستكشف العلاقة بين الفلسفة وفقه اللغة. ويجب أن يقرأ باعتبار المحاولة لتحويل فقه اللغة التقليدى الشكلى إلى تخصص تاريخى بواسطة إمداده بأسس نظرية جديدة وإثرائه "بدراسة مادية" للمدنية القديمة لكى تجعله جزءًا من

---

(٣٠) أفضل ممثل معروف لهذا النوع هو أوجست بويك A. B. Boeckh فى كتابه "موسوعة ومنهجية علوم فقه اللغة.

Encyclopedia and methodology of the philological sciences, 1877.

(٣١) انظر كتاب فريدريش شليجل "فلسفة فقه اللغة"، وكل الإحالات لهذه الطبعة:

'Friedrich Schlegel's *Philosophie der Philologie*. Mit einer Einleitung herausgegeben von Josef Körner', in *Logos: Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur* xviii (1928) no. 1, pp. 1–72. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler *et al.* (eds.), Paderborn Schöningh, xvi: *Zur Philologie*, Hans Eichner (ed.), pp. 33–81.

"الدراسة ذات القيمة الإنسانية لتاريخ النوع الإنسانى"[٣٢]. وفى إعادة بناء مفهوم شليجل لفقه اللغة سيكون من الخطأ الاعتماد على استعماله لمصطلح التأويل وقراءة معنى حديث نلصقه به. ويصدق ذلك بالمثل على همبولت الذى لم يستعمل هذا المصطلح فى نظرية الفهم عنده. وفى التقليد الأكاديمى درس همبولت وشليجل كلاهما الكلاسيكيات فى جامعة جوتنجن على نفس المعلم، كريستيان جوتليب هينى، فقد كانت فلسفة التأويل أحد مكونات التخصص الأكاديمى الكلاسيكى مع نقد النصوص وقواعد اللغة وتحال إلى شرح النصوص العبارات الغامضة أو الصعبة. ومن ثم فكلمة التصور التأويلى (بمعنى التأويل عندنا الآن) لفقه اللغة كعلم تاريخى ثقافى عند شليجل، والتأويل كتفسير للنصوص يبقى جزءًا متميزًا من تخصص فقه اللغة على الرغم من أنه أصر على الاعتماد المتبادل "المطلق" بينه وبين النقد.

وفى الحقيقة يرى شليجل العلاقة بين الأنشطة المختلفة للتخصص الكلاسيكى باعتبارها علاقة تأويلية (بمعنى التأويل عندنا) لأن التفسير متضمن فيها كلها: "التفسير لا يستطيع أن يبدأ إلا حيثما ومع المرء الذى يكون واضحًا تمام الوضوح إزاء اللغة. ومن الجلى أن قواعد النحو مطلوبة أيضًا للتأويل ولكن الأمر يصدق بالمثل على الشعرية.

(*kritische Friedrich - Schlegel – Ausgabe, Xvi: 48*)، ولكنه يرى فى مسألة إن كان ينبغى أن ينسب إلى النقد أم إلى التأويل الأهمية الأولى "نقيصة حقيقية". كما يدلل أيضًا على أن "فلسفة للتأويل" ينبغى أن تسبق خلق موسوعة لفقه اللغة أى المعالجة النسقية للمضامين والمصادر والإجراءات الخاصة بفقه اللغة. ولكنه لم يشرح ماذا ينبغى أن تشبه "فلسفة التأويل" هذه. إلا أن الظاهر أنه يرى أن

---

(٣٢) هذه الصياغة من شذرة الأثينيوم *Athenaeum* ٤٠٤ تردد صدى صياغة همبولت من مقاله "حول دراسة العصر القديم الكلاسيكى" من ١٧٩٣، *Gesammeltl Schriften,* II: 255- 81، المخطوطة التى ربما عرف بها شليجل. كما أن أجزاء من نص همبولت أدمجت فيما بعد بواسطة ف.أ. فولف F.A.Wolf فى عرض علوم العصر القديم المنشور فى ١٨٠٧: *Darstellung der Alterumswisswnschaft.*

النقد هو جوهر فقه اللغة: "ويجب أن يصير علمًا قائمًا بذاته" (ص ص٥٠و ٤٨و ٥٥و ٦٩). ولكنه نقد قد تشرب تمامًا بالحساسية التاريخية والجمالية لدراسة فقة اللغة، وفى الحقيقة كان معنى أن تكون فقيه لغة هو أن تتعهد بالرعاية نمو حاستك التاريخية. وعلى الرغم من أن تصور شليجل لفقه اللغة جمع بين فكرة تخصص تاريخى وثقافى شامل والدعوة إلى نقد جديد، فإن هذا النقد لم يكن سيطبق إلا على نصوص العصر القديم الكلاسيكية ذات الطبيعة "الجمالية" أو "التاريخية". وكان ينبغى استبعاد الأعمال "السياسية" و"الأخلاقية" والكتاب المقدس كذلك لأنه ليس كتابًا كلاسيكيًا (ص. ٧٤). وسنجد بين المستبعد من مجال فقه اللغة ليس فقط الكثير من أنواع النصوص المهمة ثقافيًا، بل فترات كاملة من التاريخ الثقافى والأدبى. وهناك سبب لهذا التعريف الحصرى لفقه اللغة. فعند شليجل يعتمد فقه اللغة على فن التفسير، وهذا الفن لا يستطيع أن يبدى نفسه فى أكمل ضوء إلا حينما يعالج تلك الأعمال ذات الطبيعة السميوطيقية (المتعلقة بدراسة علامات اللغة) (ص. ٤٦) التى تمثل كما يقرر فى إحدى شذاراته "ماهو كلاسيكى وما هو أبدى محض" (شذرة أثينيوم ٤٠٤). وبمعالجة مقصورة على مثل هذه النصوص الباقية دومًا يجد الناقد "كل شئ ملتحمًا معًا... النقد الشعرى والنحو والمنتمى إلى فقه اللغة والتاريخى والفلسفى" (شذرة ٤٧).

ولكن ينبغى أن نلاحظ متسائلين ألم تصل إلينا الأعمال السياسية والأخلاقية والدينية بسبب طبيعتها السيموطيقية؟ وهل هى أقل أهمية بأى درجة بالنسبة إلى التاريخ الثقافى للأمم من منتجاتها الجمالية؟ وفى أحد الأمثلة تأمل شليجل فى فقه اللغة لكى يقدم مشروعًا لمعالجة الآداب القومية الحديثة (شذرة٤٨). ولكن لقد كان الأخ الأكبر فى محاضرات برلين ما بين ١٨٠٣-٤ حول "موسوعة العلوم" هو الذى تجاوز نواحى القصور فى أساس مدخل أخيه بواسطة تصور فقه اللغة علمًا تفسيريًا

شاملاً يحوى لغات وآداب الأمم الأوربية الحديثة[٣٣]. وفيما يتعلق بنظرية التأويل كان شلايرماخر هو القادر على التخلص من الالتباسات فى كتاب فريدريش شليجل "فلسفة فقه اللغة" بواسطة تركيز اهتمامه على أفعال الفهم نفسه أكثر من الفئات النوعية للنصوص. لقد كان هو الذى أعاد تعريف مهمة التأويل وأكمل إعادة توجيهها على أسس ترانسندنتالية وضم معًا الكثير من أفكار شليجل على نحو نسقى.

٤ - ٣

لقد شخص فريدريش شلايرماخر (١٧٦٨- ١٨٣٤) بإيجاز الفرق المهم الذى يفصل نظرية التأويل العقلانية التقليدية عن نظرية التأويل الحديثة: "هناك تعريفان للفهم: كل شئ يكون مفهومًا حينما لا يبقى فيه شيء من الهراء (بدون معنى). لا شيء يكون مفهومًا إن لم يكن مفسرًا[٣٤]. وقد افترضت التأويلية العقلانية أن كل التلفظات طالما هى "معقولة" أى طالما تجسد قواعد جنسها المتعين يستطاع فهمها. ولا تنشأ المشاكل إلا حينما توجد فقرات عسيرة أو غامضة يجب على المفسر شرحها. وعلى أى حال، مع إضفاء التاريخية على الأنواع الأدبية التقليدية بواسطة الرومانسيين صار الفهم النصى نفسه إشكاليًا. ويسود اعتقاد بأن الفهم لا يمكن أن يكون أمرًا مسلمًا به، كما ساد اعتقاد بوعى حاد بحدوده فى النزعة التأويلية الجديدة. وقد عبر فريدريش شليجل عن هذا الاعتقاد تعبيرًا شديد الفصاحة فى مقاله "حول ما

---

(٣٣) أوجست فيلهلم شليجل: محاضرات حول موسوعة العلوم، الجزء الثالث، فقه اللغة، August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen zur Encyklopedia der Wissenschaften*, Dritter Teil
انظر هامشى ٨ و ٢٢.

(٣٤) فلسفة التأويل، مسودات شلايرماخر بخط اليد، تحرير هاينز كيمرلى، وترجمة جيمس ديوك وجاك فورستمان: *Hermeneutics*: the handwritten manuscriptd by F. Schleiermacher, Heinz Kimmerle (ed.), James Duke and Jack Forstman (trans.), Atlanta, GA: Scholars Press, 1977, pp. 41. وهناك نص كامل لمحاضرات شلايرماخر مع ملاحظاته ومسوداته فى:
Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, mit einem Anhang sprachphiodophischer Texte, Manfred Frank (ed.), Frankfur: Suhrkamp.

لا يمكن الإحاطة به". كما اعتقد همبولت أيضًا أن "كل فهم هو فى الوقت نفسه لا فهم". وما دام كل فهم إشكاليًا، وتلك هى نقطة انطلاق نظرية شلايرماخر، التأويلية فسيترتب على ذلك أن كل شىء نعتقد أننا نفهمه يجب أن يكون خاضعًا لعملية متحكم فيها من التفسير وإعادة البناء. وبعبارة أخرى يجب أن يعتمد الفهم النصى على إجزاء من التكذيب- إذا استعملنا مصطلحًا حديثًا- تحكمه اللغة. وفى الحقيقة عند شلاير ماخر "تكون اللغة الفرض المسبق الوحيد فى نظرية التأويل، وكل ما يتعين كشفه بما فيه كل الفروض المسبقة الموضوعية والذاتية يجب أن يكشف فى اللغة" (ص٥٠). وهذا هو كيف انطلق شلايرماخر نفسه فى نسقه التأويلى. وظل هذا النسق بحدوسه الفلسفية العميقة وتبصره النقدى وتشابكاته التقنية وتنميطه للقراءات وإساءة القراءات أسمى نظرية متطورة مركبة لتفسير النصوص وصلت إلينا. وبين ملامحها المميزة يبرز تأسيس تصور الفهم داخل اللغة. ويعنى ذلك أن شلايرماخر يحدد موضع النموذج الأولى للفهم الإنسانى فى الاستعمال اليومى للغة وأبنيتها الحوارية. فالكلام والفهم يعتبران متضايفين Correlative (أى تصور كل منهما موقوف على تصور الآخر مثل الأبوة والبنوة).فالمتكلم والمخاطب يجب أن يعتمدا على قدرتهما اللغوية حينما يتواصلان أو كما يضع همبولت الذى يشاطر وجهة نظر شلايرماخر المسألة: "أنا أفهم كلام شخص آخر؛ لأنه كان من الممكن أن أنطق به بنفسى". فالفهم يجب أن يعرّف كفعل كلامى معكوس الاتجاه (ص ٩٧).

وفى فهم النصوص تتحقق فاعلية مجموعة أخرى من الشروط. فالنص يشكل جزءًا من النسق اللغوى (من اللسان) الذى كتب فيه على حين أنه فى الوقت نفسه تلفظ فرد ما فى موقف تاريخى متعين، لذلك يجب على إعادة البناء التأويلية أن تعالج النص باعتباره نقطة التقاء هذين الجانبين. وهكذا فإننا نستطيع أن نتبين نمطين متميزين من التفسير، أحدهما يأخذ العمل علة وجه الحصر فى سياقه اللغوى، كجزء من خطاب تاريخى أوسع، والآخر يركز على سماته الفردية، على تشكيله وأسلوبه وعلاقته بالمؤلف وسيكولوجيته. ووجهة نظر شلايرماخر هى أن نمطى التفسير

كليهما متجذران فى الطبيعة اللغوية لموضوعهما، لأن "أى فعل للكلام لا يمكن فهمه كواقعة من وقائع الذهن ما لم يفهم أيضًا فى علاقته باللغة لأنه يجرى تعديله بواسطة التراث اللغوى (للمتكلم) (ص ص ٩٨/٩).

وقد قدم شلايرماخر شرحًا لغويًّا لاثنين من المواضع الفكرية للرومانسية (العناصر المترابطة المتكررة topoi) وهما فكرة الدائرة التأويلية وفكرة أنه ينبغى على المرء أن يفهم مؤلفًا ما أفضل من فهم المؤلف لنفسه. وتشير الدائرة التأويلية إلى التناقض الظاهرى المائل فى أن فهمنا للجزئى مشروط دائمًا بفهم للكلى والعكس بالعكس. وهناك طرق مختلفة لتجلى تلك الدائرة. فكما يشير شلايرماخر فإن فهم عمل ما يتطلب أولاً معرفة باللغة المكتوب بها، ولكن تلك اللغة كما توضح حالة ما يسمى باللغات الميتة يجب استخلاصها فى الأغلب من النصوص نفسها التى نريد فهمها .وفضلاً عن ذلك فإن فهم فترة ما فى تاريخ لغة ما يفترض مسبقًا معرفة بتاريخها وهى مستحيلة بدون معرفة باللغة بأكملها (ص ٤٨). وفى التعامل مع نص أدبى نظل نلتقى بتنويعات أخرى من تلك الدائرة. فعلى سبيل المثال حينما يتعلق الأمر بالعلاقة بين ملامح مختلفة من عمل ما والنظام السائد الجمالى والأسلوبى الذى يشكل تفرده وأسلوبه فإن فهم هذه الملامح يتطلب إحاطة بالنظام والعكس بالعكس. ويشرح شلايرماخر كيف يتم التغلب على هذه الدائرة الظاهرية بواسطة المفسر ويصف الإجراءات التى يؤديها– وهى تشمل إجراءات مختلفة مثل الوضع فى السياق، وتشكيل فرضيات (تخمين) والبناء وإعادة البناء. وظن شلايرماخر أنه فى العلوم الإنسانية جميعًا "يجب أن تبنى كل المعرفة بهذه (الطريقة)" (ص ١/٣).

وقد شهد القول المأثور أن على المرء أن يفهم مؤلفًا ما أفضل من فهم المؤلف لنفسه تفسيرات كثيرة متضاربة. ولكنه قد استعمل وشرح من جانب شلايرماخر على نحو بعيد عن الإبهام. وعلى سبيل المثال حينما استعمل كانط الكلمات "خادمكم المطيع" فقد كان فى نظر شلايرماخر غير مدرك لحقيقة أنه كان يعبر فحسب عن مصطلح مبتذل (كليشيه) عن كلمات زائفة خادعة. وهنا يجب أن يتقدم المفسر ويجلب

إلى الإدراك الواعى الوضع اللغوى الذى لم يفطن له كانط. والمثال الأكثر جوهرية هو المثال المتعلق بما يسميه شلايرماخر "القانون الأول للتفسير النحوى" الذى يقرر أن المشاكل النوعية لتفسير النصوص ينبغى أن تحسم فقط على أساس الدائرة اللغوية المشتركة بين المؤلف وجمهوره. وتلك الدائرة تحوى عوامل نحوية ولغوية اجتماعية لم يكن المؤلف واعيًا بها، ولكن على المفسر أن يعرفها؛ لذلك فهو مفروض عليه فى الحقيقة أن يضع نفسه فى موقع يمكنه من أن يفهم المؤلف أفضل من فهم المؤلف لنفسه (ص ١١٢). ويرجع اهتمام شلايرماخر بالتأويل إلى وقت أن كان يعيش فى برلين على صلة وثيقة بفردريش شليجل، وليس من المستغرب أن كانت أفكاره قد سجلت فى شذرات وفق منزع المنظرين الرومانسيين الآخرين. وقد رجع إليها فيما بعد لإعداد محاضراته حول "النظرية التأويلية والنقد" فى جامعة برلين المؤسسة حديثًا، وفى هذا الشكل دخلت أفكاره التقليد الأكاديمى للقرن التاسع عشر. ولكن شلايرماخر كان قد جعل أفكاره معروفة فى وقت مبكر عام ١٩٠٨، وإن يكن فى شكل مبتور غير أكاديمى فى دفاعه عن رواية فريدريش شليجل المثيرة للخلاف لوسنده *Lucinde* .

وهنا يتناول على أساس الشعرية(٣٥) الرومانسية مشاكل تفسير الأعمال الأدبية المعاصرة.

٤-٤

وضع مؤرخو التيار الرئيسى فى التقليد التأويلى الألمانى وممثلو الفلسفة التأويلية فى القرن العشرين وعلى الأخص هايدجر وجادمر فى أعلى مكانة داخل ذلك التقليد الفيلسوف فيلهمهم فون همبولت. وفى الحقيقة يمكن رؤية خطابه فى الأكاديمية "حول مهمة المؤرخ" (١٨٢١) الذى كُتب عنه الكثير بواسطة أجيال من

---

(٣٥) خطابات حميمة حول رواية فريدريش شليجل "لوسنده" *Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde,* Lübeck, Leipzig, Bohn,1800.

المؤرخين باعتباره موضع ميلاد تصور "التاريخ الفعال" (سارى المفعول effective والطبيعة الإنشائية (التى تبنى إطارًا تخطيطيًّا) constructive للسرديات التاريخية. وبعد أن يقال ذلك ينبغى الإقرار بأن جوهر وكتلة إسهامات همبولت فى النظرية التأويلية والفكر التأويلى يوجدان بوضوح فى دراساته اللسانية وفلسفته اللغوية. وعلى حين أن دراساته اللسانية التى شملت الكثير جدًّا من اللغات الكبرى والكثير من اللغات الصغرى فى العالم وجمعت اهتمامات بنيوية مقارنة وتداولية ووظيفة وتوليدية وتنميطية[٣٦]، تعبر عن مقصد أنثروبولوجى صريح، وإن إجراءات همبولت تنم عن توجه تأويلى، أساسى. ومنذ وقت ١٨٠١ المبكر صرح بأن اللغات المختلفة ليست مجرد تشكيلات متعينة للمادة نفسها بل وجهات نظر مختلفة إليها، وأنه بمجرد مغادرة مجال الإدراك الحسى فإنها تعرض لنا العدد نفسه من أشياء (موضوعات) قد تكونت على أنحاء مختلفة (كتابات مختارة بالألمانية الجزء السابع ٦٠٢). وبعبارة أخرى فإن الكائنات الإنسانية تعيش مع موضوعات تفكيرهم كما تعرض لغاتهم الخاصة هذه الموضوعات لهم؛ لأن اللغات باعتبارها أنساقًا منظمة لا تعكس العالم بمقدار ما تعرض بالأحرى وجهات نظر مختلفة له. وبمعنى ما يكون تفسير لسانيات همبولت وفلسفته اللغوية باعتبارها تكشفًا نظريًّا وتجريبيًّا لتلك الأطروحة.

ويمكن الاستشهاد بقول مدام ستايل فى كتابها (عن ألمانيا) إن اكتساب لغة أخرى يعنى اكتساب عالم آخر لذهن الإنسان "كدليل على أن تلك الأطروحة مشتركة مع كتاب رومانسيين آخرين[٣٧]. ومهما يكن من شىء فسيكون من الخطأ تصنيف موقف همبولت وشلايرماخر وشليجل باعتباره نزعة نسبية لغوية. وفى الحقيقة فإن المكون العالمى الكلى يفصل الفلسفة والتأويل اللغويين عند الرومانسية عن النظريات

(٣٦) عن اللغات التى كان يعرفها همبولت انظر كتابى "علم اللغة عند همبولت، جرد قائمة بعلوم اللغة"

Wilhelm von Humboldts *Sprachwissenschaftlichen: ein Verzeichens des sprachwissenscaftlichen Nachclasses*, Paderborn, Vienna, Zurich: F. Schöningh, 1993,454- 60

(37) De l'Allemagne, nouvelle édition, Jean de Pange and Simone de Balayé (eds.), 5vols, Paris: Hachette, 1958, II: 179.

ما بعد الحداثية وما بعد البنيوية. فاللغات لا تشبه المونادات (الذرات الفردية) بلا نوافذ عند الرومانسين، وتنوعها هو بالأحرى شرط للتنوع الثقافى عند الجنس البشرى ومن ثم المشاركة المتبادلة بين الثقافات. لأنه على الرغم من انفصالها فإن اللغات تشترك فى صفات جوهرية. ومن الناحية النوعية يفهم البشر بعضهم بعضًا من خلال الكلام كما يدلل همبولت، بسبب بعض الخصائص المشتركة الجوهرية بينها تماثل الطبيعة البشرية وكما علمه كانط وفخته أبنية ذهنية مشتركة، واستعدادات مشتركة وينبثق من نسق من الكليات اللغوية Universals (السمات المشتركة بين كل اللغات) تشكل "نموذجًا أوليًا لغويًا فى أساس كل اللغات الطبيعية وأخيرًا البنى النحوية والدلالية للغات معينة التى تجعل التوصيل من خلال الكلام ممكنًا.

فإذا كانت اللغات مثل الدوائر التى تضم الأمم كما يدلل همبولت، فهل يمكن للبشر أبدًا أن يهربوا من "سجن لغتهم"؟ (جان بول Jean paul)، والإجابة هى نعم ولا معًا؛ لأننا يمكن دائمًا أن ندخل عالم لغة أخرى، على حين أن هربًا من اللغة نفسها كلغة لا يمكن تصوره ما لم ننزع عنها أولاً شرطنا الإنسانى (كتابات مختارة، الجزء السابع: ٦٠٢). فاللغة بينما تفصل بين الثقافات هى الشرط، ليس فقط لتفردها المنفصل كما يصر همبولت، بل أيضًا لإمدادها بوسائل تجسير الفجوة بينها. ومن الواضح إذن أن مشكلة الترجمة محورية فى النظرية التأويلية الجديدة. وكان ريدريش شليجل فى فلسفة فقه اللغة *Philosophy of philology* قد كشف عن بعض تعقيداتها. وهناك بعض التلفظات وثيقة الصلة بالموضوع على لسان شليجل الأكبر سنًا ومدام دى ستايل؛ ولكننا مدينون لهمبولت وشلايرماخر بأكثر التعابير استبصارًا عن نظرية الترجمة. وقد أصبحت نصوصًا كلاسيكية منذ ذلك الوقت. وعلى الرغم من أنها أنتجت لمناسبات مختلفة: "مدخل" إلى ترجمته لمسرحية أجاممنون لإيسخيلوس (١٨١٦) فى حالة همبولت وخطاب إلى الأكاديمية الملكية فى برلين (١٨١٣) فى حالة شلايرماخر، فهناك اتفاق واسع المدى بينهما فيما يتعلق بالمشاكل

الفلسفية واللغوية فى صميم الموضوع والأهمية التى يخصصانها لنشاط الترجمة(٣٨). ولا توجد إشكاليات الترجمة عندهما فى نقل صيغ الاتصال اليومية والعملية، بل فى مهمة ترجمة أعمال التخصص الأصيل، الفلسفة والأدب والشعر من لغة إلى أخرى لأن هذه الأعمال على العكس من السابقة تعتمد على الاستعمال الإبداعى لبنى وطاقات الترميز المميز لكل من لغتيهما وفى مقارنة لغة بلغة لاحظ شلايرماخر أن "نسق المفاهيم وعلاماتها" ليس متماثلاً من ناحية التواقت فى لغتى المصدر والهدف بل يخترق كل منهما الآخر. ويعنى ذلك أن المفاهيم فى لغة معطاة تترابط معًا ويكمل بعضها بعضًا مشكّلة نسقًا محكم النسيج لا تناظر أجزاؤه المفردة أى أجزاء من تلك الموجودة فى لغة أخرى.

ويبدو تطلع الترجمة إلى الإنجاز إذن محبطًا إن لم يكن ميئوسًا منه إذا صدقت وجهة النظر هذه إلى اللغة. ولكن محاولات همبولت وشلايرماخر لتعريف مهمة المترجم ورسم حدود الفضاء الذى يستطيع فيه ممارسة حرفته كانت على وجه الدقة تمضى ضد هذا الوضع للأمور الذى يبدو خانقًا. فالمطلوب أولاً هو الألفة بلغة الأصل وفهم العمل المغروس فيها. وإلى هذه المتطلبات المسبقة يجب إضافة التمكن من اللغة المستهدفة والقدرة على إعادة خلق العمل ومعناه كما فهمه المترجم فى هذا الوسيط، ومن ثم فأن الكفاءة المطلوبة فى الترجمة تتخطى بمراحل ما هو مطلوب من الناقد والمفسر العادى الذى يعمل داخل نطاق بيئة أحادية اللغة. وقد اعتقد شلايرماخر أن هناك نوعين فقط من الترجمة ممكنين، أحدهما يحاول فيه المترجم "تحريك المؤلف تجاه القارئ" أى يجعل الترجمة تظهر كما لو كان المؤلف قد كتبها

---

(38) Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, viii: 119–46; F. Schleiermacher, 'Methoden des Übersetzens', *Sämmtliche Werke*, dritte Abteilung, Berlin: Reimer, 1938, ii: 207–45.

وترجمات إنجليزية جزئية فى:

Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida, Rainer Schulte and John Biguenet (eds.), Chicago, II: University of Chicago Press, 1992, pp. 36-59.

بلغـة القـارئ، والأخـرى حيـث يحـاول تحريـك القـارئ فـى الاتجـاه المعـاكس "تجـاه المؤلـف"؛ والبديل الثـانى وحده مقبـول لـدى شـلايرماخر وهمبولـت لأنـه لا يتجـه نحـو طمس الفرق بين اللغتين وتحييد "الأجنبيـة" (همبولـت) أو بلغـة اليوم "آخريـة" العمل عند إحضاره إلـى ثقافتنـا. ولكنـه سيخفق فـى تلك المهمـة إذا بدا العمل غريبًا أجنبيًّا فحسب وصـار متعذر الإدراك بالنسبة لقرائه. وسيكون ناجحًا فقط إذا أحضر "ما هو أجنبى" إلـى اللغـة المستهدفة. وهكذا فإن الترجمـة بواسطة توسيع حدود لغـة المتجم توسـع أفق ثقافتـه. وليس علينا إلا أن نفكر فـى ترجمـة الشـقيقين شـليجل لمسـرحيات شكسبير، وكونستانت وترجمات كوليردج وكارلايل لأعمال لشيللر وجوتـه وجان بول، والترجمات الموحية بالروعة من اليونانية بواسطة هولدرلن وهمبولت لنتبين أن نظريـة الترجمة الرومانسية قد صحبتها ممارسة تساويها فى الجلال.؛ ويعكسان معًا ما تعرفنا عليه من قبل من رغبـة الرومانسيين فـى أن يجدوا تأكيد الذات فـى اكتشـاف تجليات إبداعية مختلفة للروح الإنسانية.

وعلى أى حال إذا كان كل تفسير هو مهمـة بـلا نهاية كما يزعم شـلايرماخر، فالأمر يصدق بالمثل علـى الترجمـة كما يرى هو مـع همبولت. وكما أن المترجم لن يستطيع أبدًا أن يفصل معنى العمل الأصلى عن لغتـه فهو مقيد بالقدر نفسـه بواسطة الشروط المفروضـة عليـه من لغتـه نفسـها وبناهـا التواقتيـة والتعاقبيـة. فالترجمـة بذلك مؤقتـة وليست دائمـة. فهى كما يضـع همبولت المسألة أشبه بجهود تبذل لسبر حالـة اللغـة المستهدفة بدلاً من أن تكون دائمـة، ويجب لذلك أن تعاد وتعاد. وبالمصطلح الحديث فإن للترجمات تاريخيتها وهى جزء لا يتجزأ من تـاريخ أمتها وثقافتها، وذلك أيضًا استبصار شديد الأهمية نحن مدينون به للنظرية الرومانسية.

الفصل التاسع

تحويل البلاغة

بقلم: ديفيد ويلبيرى

ترجمة: إبراهيم فتحى

تظهر صعوبة موضوعنا أمام الأنظار حينما نناقش دعوى وردزورث فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية (١٨٠٠)، وهى إحدى التصريحات البرنامجية الرئيسية للرومانسية الأوروبية، القائل بأن الشاعر يتجشم الكثير من المشاق "ليتجنب .. ما يتجشمه آخرون فى المعتاد لينتجوا ما يسميه البيان الشعرى أو الأداء بألفاظ شعرية[١]. ويشير المصطلح بدقة إلى ذلك الصنف من الأسلبة اللغوية الذى استنه المذهب البلاغى التقليدى من العصر القديم إلى القرن الثامن عشر قاعدة للتقنية التزيينية الملائمة للكلام الشعرى. ويبلغ إصرار وردزورث طوال المقدمة على "لغة الناس الفعلية بالذات" أو حتى على "اللغة الحقيقية للطبيعة" درجة انفصال الكتابة الشعرية عن إملاءات المذهب البلاغى[٢] .

---

(1) William Wordsworth, *Prose works*, J. B. O. Warwick and J. W. Smyser (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1974, i: 130.

(2) Wordsworth, *ibid*.,pp. 131,142.

ومن الممكن بطبيعة الحال النظر إلى هذا التحول نحو اللغة المشتركة باعتباره خيارًا بلاغيًا، أى تفضيلا للأسلوب البعيد عن الادعاء القريب من الأرض الذى يراعى استعمال الجميع ***the humble style***- كما هو متصور فى التراتب البلاغى التقليدى. ولتفسير وردزورث على هذا الأساس انظر : "قوة البلاغة وتأثيرها" لكلاوس دوكهورن

Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Bad Homburg, Berlin and Zurich: Gehlen, 1968, pp. 68–91

وكذلك "اللغة المتميزة" لديريك أتريدج :

Derek Attridge, *Peculiar language*, London, 1988, pp. 46–89.

ولكن كوليردج بطبيعة الحال لا يشارك وردزورث تمسكه بمعجم المحادثات الشائعة. ولكن تأكيده أن "أى أبيات يمكن ترجمتها إلى كلمات أخرى من اللغة نفسها دون انتقاص من دلالتها إما فى المعنى أو التداعى أو فى أى شعور مناسب تكون إلى هذا المدى فاسدة فى بيانها" هو تأكيد مهما يكن من شىء يتضمن نبذًا قريب المصدر من نبذ وردزورث للبلاغة بمقدار ما يكون مبدأ قابلية التعابير للاستبدال "لأن يحل بعضها محل بعض Substitutability هو أساس صياغة العبارة أو الأسلوب الكلامى elocutio فى البلاغة التقليدية(٣). ولم يكن هذا التقليل من شأن المذهب البلاغى قد تفرد به المؤلفان، بل كان سمة لموقف ذائع صيغ فى وقت مبكر تبكير السبعينيات من القرن الثامن عشر واتسمت به الرومانسية عمومًا. وبهذا المعنى من المستطاع الاتفاق مع التشخيص التاريخى لإرنست روبرت كورتيوس Ernest Robert Curtius الذى يذهب إلى أن الرومانسية تمثل قطيعة حاسمة فى التقليد الأدبى الأوروبى على وجه الدقة بمقدار ما تقوم بتفريغ المذهب البلاغى الذى ربط ذلك التقليد بجذوره فى العصر القديم من أهميته النظرية والتربوية(٤) .

والصعوبة الخاصة لمادة تناولنا تبدو ماثلة فى حقيقة أن نظرية الشعر أو نظرية الأدب الرومانسية عمومًا ليست – على الأقل بالمعنى التقليدى للمصطلح – نظرية بلاغية على الإطلاق. ولكن هذه الصعوبة تتعقد إلى درجة التناقض الظاهرى عندما يتمعن المرء فى أن الإحياء قريب العهد للمصطلح البلاغى فى النقد التفكيكى قد أثبت

(3) Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, J. Shawcross (ed.), Oxford University Press, 1907, i: 167. On the doctrine of *elocutio*, see Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich: Hueber, 1960; Roland Barthes, 'The old rhetoric: an aide-memoire', in *The semiotic challenge*, New York: Hill and Wang, 1988, pp. 11–94.
(4) Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

منذ بداياته قوة حجته بالرجوع إلى النصوص الرومانسية أساسًا(٥). فالنقد التفكيكى أو البلاغى معنى بالعلاقات بين المعانى الحرفية والمجازية والطرائق التى تؤدى بها هذه العلاقات صنوفًا من عدم اليقين إزاء الوضع المعرفى للنصوص والوضع الوجودى للوحدات الفكرية المتكررة الكبرى (على سبيل المثال : "الذات" أو "الطبيعة" التى تشير إليها هذه النصوص بوضوح). وليس ذلك هو جدول الأعمال الذى سنتبعه هنا. وعلى أى حال فنحن سنأخذ حقيقة أن النزعة التفيكية فى النقد البلاغى قد استمدت العون من الإنتاج الأدبى الرومانسى ونظريته كليهما كمؤشر على أن موت المذهب البلاغى التقليدى عند نهاية القرن الثامن عشر قد صحبه إعادة نشر فى المفاهيم البلاغية الرئيسية. لذلك ينبغى تصور العلاقة بين الرومانسية والبلاغة باعتبارهما تحويلاً لتقليد بقدر أكبر من التخلى عنه .

فالتطورات التاريخية التى أسهمت فى ذبول المذهب البلاغى باعتباره ترتيبًا منظمًا لقواعد الإنتاج الأدبى (تشفيره) وتقييمه وتعليمه تترابط فى شبكة ثقافية مركبة. ومن المؤكد أن عاملاً رئيسيًا كان إعادة توجيه النسق الأدبى من استعادة الماضى إلى التجديد. فحتى وقت ملحوظ الطول من القرن الثامن عشر كان من المعتقد أن مقاييس الإنتاج الأدبى بلا زمان وأن مهمة الكاتب هى التطابق مع هذه المقاييس. ويمكن

---

(5) This revival begins with Paul de Man's masterful essay 'The rhetoric of temporality', reprinted in *Blindness and insight*, expanded edition, Minneapolis, mn: University of Minnesota Press, 1983, pp. 187–228. See by the same author *Allegories of reading*, New Haven, ct: Yale University Press, 1979 and *The rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984. An important collection of work in the deconstructive or rhetorical tradition of Romanticism studies initiated by de Man is Arden Reed (ed.), *Romanticism and language*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984. Also in this tradition is Cynthia Chase, *Decomposing figures: rhetorical readings in the Romantic tradition*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1986. For critical discussions of this work see Tilottama Rajan, 'Displacing post-structuralism: Romantic studies after Paul de Man', *Studies in Romanticism* 24 (1985), pp. 451–74; Thomas Pfau, 'Rhetoric and the existential: Romantic studies and the question of the subject', *Studies in Romanticism* 26 (1987), pp. 487–512.

تسجيل أول تراخ لقبضة العظمة (الروعة) الماضية[٦] على الحاضر فى "معركة القدامى والمحدثين" querelle des anciens et des modernes التى نشبت فى القرن السابع عشر وبقيت فيما يتعلق بالفنون خصوصًا موضوعًا للجدال حتى التسعينيات من القرن الثامن عشر[٧]. وبمقدم التجديد كقيمة أدبية أولى فقد المذهب البلاغى موقعه كشفرة أصلية مسيطرة للإنتاج الأدبى، فلم تكن البلاغة منظمة فحسب حول أمثلة للعظمة اعتبرت معيارية بلا زمان، بل لقد ارتكزت فاعليتها أيضًا على الافتراض المسبق لمواقف ذات طبيعة قياسية موحدة. ويكفى أن يتأمل المرء مذهب المواضع المشتركة *topoi* (الأفكار العامة، الكليات، المواضيع المقررة ضمن تقليد ما التى لا تزيد عن قائمة مرجعية يتم حفظها متاحة لإعادة تكييف المقبولات التى تبادرت إلى الأذهان ونطقت بها الألسنة). ولكن التنقيحات التى راجعت مؤخرًا المذهب البلاغى مثل محاضرات آدم سميث فى جامعة جلاسجو (١٧٦٢ –٣) قد استغنت عن هذا المكون بالكامل[٨]. وعلى نحو تدريجى أخلى المصطلح البلاغى الابتكار inventio (وسائل حجج الخطب التى يبتكرها : مخاطبة العقول logos ومخاطبة المشاعر pathos والإقناع بالقدوة الحسنة ethos – المترجم) الذى كان يعنى العثور على ما هو مخزون فى الذاكرة الثقافية مكانه لمفهوم الأصالة (بعد أن تغير معناه إلى الابتكار). فقد ستبك مجال الفن والأدب فى "إضفاء الطابع الرومانسى للتاريخ باعتباره مفردًا

(6) See Hans Robert Jauss, 'Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes" ', *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 72–95. On the prehistory of the 'querelle' in the Renaissance see Robert Black, 'Ancients and moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue* on the preeminence of men of his own time', *Journal of the history of ideas* 43 (1982), pp. 3–32.

(7) Adam Smith, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, J. C. Bryce (ed.), Indianapolis, in: Liberty Fund, 1985.

(8) A decisive text in this connection is Edward Young, 'Conjectures on original composition' (1759), *The complete works*, Hildesheim: Georg Olms, 1968, reprint of the 1854 London edition, pp. 547–86.

جمعيًا[9] signular Collective. وجعل الوعى التاريخى، أى إدراك أن الزمان يغير بلا انقطاع إطار الحياة الإنسانية، من البلاغة الكلاسيكية شيئًا منقرضًا .

والاتجاه الثانى الرئيسى فى القرن الثامن عشر الذى فوض البلاغة كان إضفاء الطابع الخاص على التجربة الأدبية. فالبلاغة كانت فنًا اجتماعيًا على نحو تأكيدى. ومجال تطبيقها كان طابع المباشرة (بلا توسط) للتواصل وتبادل التأثير وجهًا لوجه، وهو مجال من التراتب بطبيعة الحال تبعًا للمنزلة الاجتماعية. وهذا هو السبب فى أن المذهب البلاغى الكلاسيكى قد اشتمل بالإضافة إلى مكوناته الفرعية: الابتكار *inventio* والتنسيق *dispositio* والفصاحة *elocutio* على التذكر *memoria* والإلقاء *actio*. فالخطيب ينبغى عليه أن يكون ماهرًا فى التذكر بحيث يستطيع أن يعدل كلامه. وفقًا لمقتضى الحال، كما أن عليه التمكن من قواعد الأداء وأن يعرف اللفتات الملائمة وطرز التنغيم لكى يكون قادرًا على إقناع جمهوره. ومن اللافت للانتباه أن هذين المكونين الأخيرين كانا أول ما تم هجره بمجرد أن تخلص المشاركون فى التواصل الأدبى من تقييدات التفاعل الخطابى أى أن الطابع الخاص للتجربة الأدبية حدث داخل نطاق موقف ثقافى منظم حول وسيط الطباعة، حول ثقافة أدبية بين الكتاب والقراء. ولا حاجة إلى القول إن اختراع القرنان الأولان من ثقافة المطبعة مع تجديد قوة المذهب البلاغى بواسطة النزعة الإنسانية المحدثة. ولكن ذلك حدث لأن الكلمة المطبوعة ظلت مطمورة فى سياق اجتماعى ما تزال أبنيته الرئيسية شفاهية وتفاعلية. وكان على القراءة فيها أن نكتسب فيما بعد طابعها الباطنى المكثف. لذلك يُعدّ مثل هذا الاستبطان لفعل القراءة إنجازًا للنصف الثانى من القرن الثامن عشر، كما

(9) See Niklas Luhmann, 'Temporalisierung von Komplexität: zur Semantik neuzeitlicher ZeitbegriCe', *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, i: 235–300; Reinhart Koselleck, 'Die Herausbildung des modernen GeschichtsbegriCs', in Otto Bruner, Werner Conze and Reinhart Koselleck (eds.), *Geschichtliche GrundbegriFe*, vol. ii: *E–G*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1975, pp. 647–717.

تثبت التمثيلات البصرية للقراء المنتجة أثناء ذلك الوقت إثباتًا لا تدركه قابلية للخطأ[١٠]. وعلى غرار المتلقى المثالي للوحة رسم فى نظرية دويدرو لم يعد القارئ يعى نفسه باعتباره عضوًا فى جمهور أداء[١١] مسرحى أو خطابى، ولكن كفرد مستغرق فى عالم العمل. كما كانت فرص هذه القراءة المستغرقة متاحة بدرجة لم يسمع بها من قبل. وفى الحقيقة كانت السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر قد تم التعرف عليها بوصفها نقطة تحول كبرى فى تاريخ القراءة، النقلة من قراءات متكررة لنصوص قليلة دينية فى معظمها إلى قراءات مرة واحدة لنصوص كثيرة لا متناهية[١٢]. وربما تكون الرومانسية العصر الأكبر فى التاريخ الثقافى الذى شكل نفسه فى نطاق وسيط الطباعة. "الكتب – كما لاحظ الشاعر الرومانسى نوفاليس – "هى نوع حديث من الوجود التاريخى، بل من أعظم هذه الأنواع. وربما حلت محل التقاليد[١٣]. وتصدق هذه الملاحظة على تقليد الخطابة الكلاسيكية. وتتعزز الدعوى القائلة بأن هذه التيارات الثقافية واسعة النطاق – انبثاق الوعى التاريخى – خصوصية القراءة ضمن ثقافة طباعة متاحة على اتساعها قد نالت من سلطة المذهب البلاغى حينما يوجه المرء اهتمامه إلى التطورات النظرية والتربوية. وهكذا حينما واصل منظرو القرن الثامن عشر استخدام المصطلح البلاغى فإنهم مالوا إلى حصر أنفسهم فى عقيدة المجازات والصيغ اللفظية كما لو كانت البلاغة لا تزيد كثيرًا عن أن تكون نظرية فى الاستعارة. وعلى حين فهم المذهب البلاغى التقليدى المجازات باعتبارها انحرافات عن الاستعمال اللغوى الطبيعى تستدعى الانتباه

(10) See Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

(11) See Michael Fried, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, ca: University of California Press, 1980.

(12) Rolf Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre: zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart: Metzler, 1973.

(13) Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard Samuel in collaboration with Hans-Joachim Mähl and Gerhard Schulz (eds.), Stuttgart: Kohlhammer, 1960–8, iii: 586.

إلى إحكام صنعتها مع إحداث استجابة وجدانية فى السامعين، فإن نظريات القرن الثامن عشر تتبعتها إلى الملكات المعرفية (الانتباه، المخيلة، الانفعال والفطنة – التمييز –) التى تنتجها[١٤]. وبإيجاز فقد أضفى على البلاغة الصبغة الطبيعية والسيكولوجية وجرى تحويلها من فن كثير الشفرات إلى قدرة إنسانية على التمثيل. وفى المدارس الثانوية حدث تطور مواز. فعلى نحو تدريجى حلت محل التدريب الخطابى (البلاغى) الذى بلغ الأوج فى محاكاة باللاتينية *Imitatio* لنص كلاسيكى مثالى، قراءات فى أفضل كتاب اللغة المحلية الدارجة[١٥]. ولم تعد اللغة التى يتربى عليها النشء شفرة محدودة لا يتسنى إلا نسخها، بل صارت أداة مرنه للتعبير الفردى. وفى سياق البحث الحالى يصبح التجديد الأكثر أهمية للقرن الثامن عشر هو بالتأكيد تطور نظرية الفن المستقل ذاتيًا .

وثمة جانبان من هذه النظرية يتنافيان مع تأسيس الأدب فى النظرية البلاغية، فكرة أن الأدب بالضرورة مستقل عن الأغراض الخارجية، والفكرة المتصلة بذلك القائلة بأن أعمال الفن تستمد وحدتها ودلالتها من تبادل الاعتماد بين أجزائها، وفكرة أن الفن بما فيه الفن الأدبى لا يخدم هدفًا آخر غير عرضه الذاتى (لنفسه) (غير أدائه وتقديم هيئته) هى فكرة معادية للبلاغة والخطابة، لأن البلاغة بهذا المعنى تقنية أداتية للغة ، وتصميمها بأكمله يتجدد بتأثير أدائها وأهمها "الإقناع" الذى تحاول تحقيقه. طالما أن الأدب قد استمد وظائفه من دوائر اجتماعية أخرى مثل السياسة والدين والأخلاق فإن المذهب البلاغى قد زوده بآلية للتدخل الفعال. وبإقامة نسق اجتماعى للفن ينظم نفسه بنفسه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر اعتبرت الأدائية البلاغية تقييدًا

(14) See Rüdiger Campe, 'Die Zwei Perioden des Stils', *Comparatio* 2:3 (1991), pp. 73–99.

(15) See the amply documented study by Heinrich Bosse, ' "Dichter kann man nicht bilden": zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770', *Jahrbuch für internationale Germanistik* 2 (1976), pp. 80–125.

مفروضًا من الخارج على الحرية الإبداعية[١٦]. وكان ذلك على وجه الدقة هو ما حفز كانط فى فقرة سنرجع إليها ليميز تمييزًا قاطعًا بين البلاغة والشعر الحق. وقد أدت فكرة الوحدة المكتفية بذاتها للعمل الفنى، الذى كما يقول كوليردج : "إن أجزاءه يدعم ويفسر بعضها بعضا" (السيرة، الجزء الأول ص ٣١٨) إلى تقادم بل إلى انقراض البلاغة بواسطة إعادة صياغة مفهوم النص الأدبى ذاته، فلم ينتج المذهب البلاغى قط طوال تاريخه فكرة تأكيدية عن العمل الأدبى باعتباره وحدة قائمة بذاتها. وعلى العكس كان الموقف البلاغى إزاء النصوص يفتت ويعزل مواقع معينة *loci* ينظر إليها لا على أساس تماسكها مع أخرى ومكانها فى الكل، بل على أساس عيوبها أو محاسنها الفردية مع اعتبار لقابليتها للاستبدال. أما فكرة العمل باعتباره وصفًا لذاته فقد تطلبت موقفًا مختلفًا تماما إزاء النصوص، موقفًا انعكاسيًا يأخذ كل جزء بالنسبة للكل، والكل بالنسبة للأجزاء فى حركة دائرية، وعلى وجه الدقة فقد وجد هذا الموقف تقعيده فى نظرية التأويل الفلسفية التى يمكن اعتبارها الخليفة الرومانسى للبلاغة، التخصص التأسيس للتعامل مع النصوص[١٧] .

ويعود بنا العامل الأخير الذى علينا دراسته إلى نقطة انطلاقنا، إلى وردزورث، والقيمة الكبيرة التى يوليها "للغة الطبيعية الواقعية". ومع مجىء السبعينيات من القرن الثامن عشر كانت قيم الطبيعة (الخلو من الزينة الفنية) والبدائية التى قننها إدوارد يونج بفاعلية كبيرة فى صعود بلغ من العلو وبخاصة فى البلاد التى تتكلم الألمانية درجة تعديل المعيار الأدبى الكلاسيكى. ومن المؤكد أن الشخصية المحورية فى هذا الصدد. كان هردر الذى زعم فى مناقشته لما سماه "الشعر الشرقى" ليس الشعر بل الطبيعة، عالم الانفعال والفعل بأكمله الذى يكمن داخل الشاعر الذى يجاهد ليخرجه من ذاته هو

(16) See Niklas Luhmann, 'The work of art and the self-reproduction of art', *Thesis eleven* 12 (1985), pp. 4–27.
(17) See Glenn W. Most, 'Rhetorik und Hermeneutik: zur Konstitution der Neuzeitlichkeit', *Antike und Abendland* 30 (1984), pp. 62–79.

ماله تأثير. واللغة ليست إلا مجرد قناة والشاعر والحق مجرد مترجم أو بدرجة حرفية أكبر جالب للطبيعة إلى نفس وقلب إخوانه[١٨]. ومن الواضح أن مثل هذا التصور للشعر الأصيل لا يترك مجالاً للاختبارات المحسوبة ببراعة والمحسنات المحكمة عند الشاعر المحنك بلاغيا. ولهذا السبب تبعًا لهردر تكون ثقافته الألمانية التى طال تعلمها على مقررات التصنع التى سيسميها وردزورث فيما بعد "الألفاظ الشعرية" (أو القاموس الشعرى) تواجه صعوبة كبيرة فى استدعاء شعر الطبيعة. وقد يلاحظ فيما يتعلق بترجمته " لنشيد الإنشاد" عاملاً إضافيًا مؤداه أنه ما من شيء أكثر اختلافًا من الشعر واللغة والحب عند الشرقيين وعندنا (*Sammtijche Werke VIII 534*)، وهو يفسر هذا الاختلاف بملاحظة : سأوشك أن أدعى ترجمة لثغات طفلى وهديل الحمامة القمرية إلى اللغة الخطابية لشيشيرون بحيث يظل كل منهما على ما هو عليه" (نفس المصدر). ومن ثم تصبح مهمة الشاعر أن ينهل من المنابع الداخلية لتجربته المعيشة وأن يشكل تلك على نحو تلقائى فورى بقدر الإمكان. وتصير اللغة اللابلاغية للطبيعة والطفل والشعراء الشعبيين غير المتعلمين النموذج الإرشادى الأسلوبى الممتاز، فلا يعود الشعر يعتبر فنًا قابلاً للتعلم بل موهبة فطرية (عبقرية).

ومن الصعب تخيل رفض شامل لمعتقدات المذهب البلاغى الكلاسيكى يصل إلى هذا المدى. ومع ذلك فإن الولع بالأصل الذى يؤسس أحد أحجار الزاوية فى الرومانسية عمومًا يكشف عن إمكان بلاغة جديدة: " كلمات الطفولة، رفاق لعبنا الأول فى فجر الحياة التى شكلت بها روحنا بأكملها نفسها – كيف يمكن أن نخفق فى التعرف عليها والاعتراف بها، كيف يمكن أن ننساها على الإطلاق؟ إن لغتنا الأم كانت فى الوقت نفسه أول عالم رأيناه، وأول إحساسات شعرنا بها، وأول فاعلية وسعادة تمتعنا

---

(18) Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, Bernhard Suphan (ed.), Berlin: Weidmann, 1877–1913, viii: 340.

بها"[١٩]. وعلى وجع الدقة صارت عملية تشكيل الذات والعالم المطروحة فى هذه الفقرة الرائعة من جانب هردر المجال الصحيح للبلاغة الرومانسية. فلم يعد هدف النظرية البلاغية الرومانسية إقامة قواعد تحكم تحقيق تأثير اتصالى ما، بل كشف الإجراءات التى تسبق الفن المحكم ومع ذلك تتمثل فى كل فن باعتبارها التى تؤسس التجربة الإنسانية والتى هى قوام تلك التجربة كلها .

وبكل تأكيد يعد " نقد الحكم" (١٧٩٠) لكانط نصًا حاسمًا فى تقييم التحويل الرومانسى للبلاغة، فهو ليس مجرد أحد النصوص المرجعية المهمة لكل نظريات الفن الرومانسية، بل هو أيضًا كما أسلفنا نص يرفض صراحة البلاغة بالمعنى التقليدى لفن الخطابة. وبالتالى يمكّننا "نقد الحكم" من أن نلاحظ بوضوح تام كلا من السقوط التاريخى للمذهب البلاغى وانبثاق معنى معدل للبلاغة. وسبب رفض كانط للبلاغة هو ببساطة أن البليغ يستعمل تقنيات الشعر لغرض إقناع السامع بقضية ذلك التبليغ. لذلك فإن أحد مقومات تلك الحجة هو الإقرار بقرابة (تجانس) بين الشاعر والبليغ بمقدار ما يستخدم كلاهما (إن صح القول) تقنية بناء التصور المثالى لبث الحياة فى نفس المتلقى من خلال إنتاج "مظهر جميل". ولكن الشاعر ينتج هذا المنظر كهدف فى ذاته وليس وسيلة لغرض خارجى. وفضلاً عن ذلك فإن هذا العرض "الأمين المخلص" للمظهر له ميزة إضافية هى تناغمه مع الفهم بحيث يكون ما هو معروض بوصفه لعبًا للخيال ممتعًا فحسب يحفز مع ذلك نشاط الملكات الأعلى. ولكن البليغ يستعمل المظهر الجميل كأداة للخداع بمقدار ما يسعى إلى تحقيق التمسك بوجهة نظر عملية من جانب السامع. وحتى إذا تصادف أن وجهة النظر هذه (مثل الالتزام بمسار معين من الفعل) كانت حسنة فى ذاتها فإن حثها البلاغى يظل مستحقًا للإدانة بمقدار ما يتبناها السامع. لا لأنها خيرة بل بسبب فتنة المظهر. فقصور فن البلاغة (تقنيته) ليس

(19) Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache: Text, Materialien, Kommentar*, Wolfgang Proß (ed.), Munich: Hanser, 1978, p. 89.

راجعًا فحسب إلى استعداده الكامن لمثل إساءة الاستعمال هذه، بل أيضًا لتشوش الأذهان ولترويج غايات فاضحة الشر كما ذهبت مرجعيات التنوير النقدية للبلاغة ابتداء من بيكون. وحتى إذا سعى رجال البلاغة جميعًا إلى توصيل آراء صحيحة وإلى إقناع سامعيهم بأن يفعلوا ما هو صائب وحتى إذا كانت سجيتهم الأخلاقية ناصعة النقاء فسيكون مشروعهم رغم ذلك عرضة للمؤاخذة لأنهم يسعون إلى تحقيق شيء ما – أى شيء – بالبلاغة. فالخطاب الإنسانى الجاد المتجه نحو تحقيق أهداف يجب أن يعتمد على التدليل العقلى السليم، لذلك فإدخال جاذبية المظهر مكان المبررات العقلية هو تقليل من قيمة الحرية الأخلاقية للمتحاورين. وإساءة الاستعمال التى يهاجمها كانط هنا ليست عرضية، بل هى قاطعة التحدد – هى السوء من حيث المبدأ – وبهذا المعنى فإن حجته علامة على وقفة تاريخية. فمنذ أرسطو كان الافتراض المسبق بأن فن البلاغة أساسى للتداول والتروى فى الشئون العملية حيث لا تسمح المعرفة المحدودة وضغط الحاجة بقرارات ذات نظر فلسفى حقيقى إلى القضايا، كان هو مبرر إضفاء الشرعية الأول على البلاغة. وقد أزال كانط أساس هذا الإضفاء بادعاء أن البلاغة بسبب أنها تستخدم عمليًا تكون ضارة أخلاقيًا[٢٠] .

وحتى عندما يستهجن نقد الحكم الإقناع البلاغى (الخطابى) فهو يكشف عن إمكان بلاغة جديدة، بلاغة ما سأسميه "عرض تصوير" الفكرة. ويشير هذا المصطلح إلى العملية التى من خلالها يتم أداء المفاهيم فى هيئة حدسية (إدراكية حسية أو متخيلة) مرتبة العناصر، ويمكن أن يحدث ذلك بطريقتين. ففى حالة المفاهيم التجريبية (الإمبريقية) تشكل المخيلة المادة الحسية وفقًا لقاعدة أو مجموعة من القواعد يحددها المفهوم. ويسمى كانط هذا العنقود من القواعد الخاصة بالتصوير الحدسى للمفهومات التجريبية رسمًا تخطيطيًا schema، وتتوسط الرسوم التخطيطية بين المفهوم اللاحدسى والحدوس وينتج فى تلك العملية عرضًا حدسيًا للمفهوم. بيد أن هناك مفاهيم لا تخضع

---

(٢٠) كل الاقتباسات فى هذه الفقرة من كتاب إمانويل كانط، نقد الحكم : *Kritik der Urteil*

لذلك التصوير بواسطة الرسوم التخطيطية لأنها لا تملك أمثلة فى مجال التجربة الإمبريقية، وتلك هى أفكار العقل. وعلى الرغم من أن هذه الأفكار (مثل الحرية الأخلاقية) لا تملك تطابقًا مع موضوعات إمبريقية فإنها قابلة للعرض على نحو غير مباشر عبر ما يسمه كانط "رموزًا". إن الرمز يقدم عرضًا غير مباشر فى ترتيبه الداخلى يحث على شكل من التفكير يحمل تماثلاً بنيويًا مع شكل التفكير المطلوب لإمعان النظر فى الفكرة. ولنأخذ أحد أمثلة كانط : إن دولة ملكية يمكن تمثيلها كجسد تحركه النفس حينما تحكم تبعًا لقوانين يصوغها الشعب، أو كمجرد جهاز ميكانيكى، كمطحنة بن حينما تحكمها إرادة مطلقة تتفرد بالسيادة. وفى كلتا الحالتين يجرى تمثيل الدولة من خلال تمثيل بواسطة رسم تخطيطى (الجسد أو المطحنة)، ولكن هذا التمثيل بالرسم التخطيطى لا يؤخذ باعتباره تمثيلاً مباشرًا. وبالأحرى فإن العلاقات الداخلية بين مكونات الرسم التخطيطى تسقط على الفكرة الممثلة بالفعل. الرسم التخطيطى لمطحنة البن يقدم لنا مطحنة البن وحدها، ومطحنة البن كرمز يقدم لنا فكرة الدولة المطلقة كشىء ما يدفع إلى الحركة بواسطة إرادة من يقوم بتشغيلها كامل السيادة. وليشير إلى الفئة التى يُدرج تحتها كل من العرض القائم على الرسم التخطيطى (المباشر) والعرض الرمزى (أو غير المباشر). لقد أدخل كانط مصطلحًا من النظرية البلاغية التقليدية هو الإدارج تحت نموذج تقريب البعيد واستحضار الماضى hypotyposis بقصد حيوية التأثير. ويشير المصطلح إلى الإنجاز الأسمى للبليغ أى مطابقة الأسلوب لمقتضى الحال، فى صياغة تمثيل قادر على إدخال الموضوع فى ذهن السامع بقوة تجعله يزاول تجربته كما لو كان أمام عينيه. ويثير استعمال ذلك المصطلح البلاغى عالى الشحنة الدهشة نظرًا لرفض كانط للفن الخطابى الذى ناقشناه فيما سبق لأنه يبلغ درجة توسيع ضخم لمجال البلاغة. وكانط يتصور فعلا حتى إدراكنا الحسى المعتاد وتسميتنا وتحديدنا للعالم باعتبارهما إجراء بلاغيا (بمعنى إجراء للعرض). والتجربة نفسها حتى فى أوج صيغتنا التخطيطية أو المباشرة هى نتاج بلاغى تخيلى (إبداعى) فلا يوجد

عروض محايدة أو حرفية. وما يميز الرسم التخطيطى من الرمزى ليس أن الرمزى بلاغى والتخطيطى يكون المقصود كلا من خصائص الشكل والمضمون فى العرض، على حين أنه فى نموذج التقريب الخاص بالرمز تقوم ملكة الحكم بتجريد خصائص شكلية محددة وإسقاطها على موضوع غير متاح حدسيًا .

ويلاحظ كانط بعد ذلك أن لغتنا حافلة بعروض رمزية بما فيها مصطلحات مهمة فلسفيا مثل أساس معتقد ground و"يعتمد على" و"ينتج عن" "والجوهر substance (القائم بنفسه، حامل الأغراض)، والخطر الماثل فى هذه المصطلحات والكثير من المفاهيم الدينية الرئيسية، أنها تؤخذ جميعها بسهولة على أنها مفاهيم رسوم تخطيطية، عروض مباشرة، وليست غير مباشرة. وهذا الاختلاط فى الإدراج تحت نموذج hypotyposis يختزل أفكار العقل، ومن ثم الذات العاقلة الحرة، إلى منزلة موضوع إمبريقى. ولكن هدف كانط من إدخال تصور العرض الرمزى ليس نقد إضفاء طابع الموضوع إضفاء كاذبًا (التشيىء)، بل لقد كان دعوى كانط هى أن الجميل رمز - بالمعنى الذى حددناه هنا - للخير الأخلاقى. وهكذا تكون نظرية كانط فى الفن كما جاءت فى "نقد الحكم" هى نظرية بلاغية ولكن ليس بمعنى بلاغة الإقناع التقليدية، بل بمعنى عرض بلاغى، إدراج تحت نموذج التقريبية والاستحضار hypotyposis. ففى الجميل تقدم حريتنا الأخلاقية التى لا يمكن التفكير فيها بوضوح على نحو آخر كما لو كانت حاضرة على نحو حدسى لأن شكل التفكير الذى يستدعيه الموضوع الجميل يناظر شكل التفكير الذى يتطلبه الخير الأخلاقى[٢١]، وقد روج الرومانسيون لملاحظة كانط التحذيرية عن أن الكثير من المصطلحات الفلسفية الحاسمة هى مصطلحات رمزية غالبًا ما تختلط بتمثيلات رسوم تخطيطية ورفعوها إلى مستوى مشكلة أساسية !

---

(٢١) نظرية الإدراج لنموذج التقريب والاستحضار بشقيه الرسم التخطيطى والرمزى الواردة هنا قدمها كانط فى كتابه نقد الحكم، ص ص ٢٩٤-٩، الفقرة ٥٣ بالألمانية. انظر لمناقشة تفصيلية لآراء كانط فى البلاغة :
Rodolphe Gasché, 'Überlegungen zum BegriC der Hypotypose bei Kant', Christiaan L. Hart Nibbrig (ed.), *Was heißt 'Darstellen'?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, pp. 152–74.

ويحدث هذا بسبب تركيز الاهتمام فى بنية الوعى الذاتى الذى – تبعًا لفيخته – اعتبر الأساس المنشئ فى أصل كل تجربة. وحينما يكتب فيخته "أنا أعتبر المخيلة القوة الحية والفاعل الأول لكل الإدراك الحسى الإنسانى وكتكرار فى الذهن المتناهى لفعل الخلق الأبدى اللامتناهى فى أن أكون (أنا موجود) (السيرة ١ : ١٦٧).[٢٢] فإنه يشير إلى أطروحة فخته القائلة بأن الفعل البدائى الذى يجىء بالعالم هو وضع الأنا المطلق من ذاته (النشاط الخالص للأنا). ولكن لكى نرى الصلة الأساسية لهذه الأطروحة بالبلاغة يجب أن نتحول إلى أعمال فريدريش فون هاردنبرج (نوفاليس). ففى "أساس مذهب العالم بأكمله" حاول فخته أن يبين أنه حتى مبدأ الهوية (أ = أ) الذى يرتكز عليه كل الاستقصاء العقلى يفترض مسبقًا هوية الأنا مع نفسه التى يمكن التعبير عنها فى الصيغة "أنا = أنا"، أنا هو أنا"[٢٣]. وهذه الصياغة للهوية الأساسية للأنا مع نفسه هى بدقة ما حصل عليه نوفاليس فى ملاحظته عن فخته :

"فى القضية أ هى أ لا يوجد شىء إلا عملية الوضع والتمييز والربط. إنها تواز فلسفى. ولكن تجعل أ أكثر تميزًا يجرى قسمتها. والرابطة هى (تكون فى اللغات الأوربية) تقال باعتبارها المضمون الكلى، و أ هى الشكل المتعين فجوهر الهوية لا يمكن إقامته إلا فى قضية تماثل (مظهر *semblance-proppsision*) نترك ما هو متماه لكى نعرضه (Schriften, 11 : 104)، والمغزى الفلسفى لملاحظة نوفاليس هو أن كل مسعى لعرض التماهى الذاتى الخالص بين الأنا ونفسه يخفى تلك الهوية تحت مظهر كاذب. ولكن الزعم الأكثر استرعاء للنظر من وجهة نظر البحث الحالى هو أن

(22) For Fichte's influence on Coleridge, see Kurt Müller-Vollmer, 'Fichte und die romantische Sprachtheorie', in Klaus Hammacher (ed.), *Der transzendentale Gedanke: die gegenwärtige Darstellung der Philosophie Fichtes*, Hamburg: Felix Meiner, 1981, pp. 442–61.

(23) Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, ed. Wilhelm G. Jacobs, Hamburg: Felix Meiner, p. 14.

الشكل القضوى (نسبة إلى قضية منطقية) لمثل هذه العروض التى تغير الشكل هو التوازى أى رسوم تخطيطية شعرية بلاغية مبنية على مضاعفة الحدود أو وحدات التركيب التعبيرى[٢٤] .

وهذا يعنى أن إجراءً بلاغيًا لا معدى عنه يباعد بين الوعى الذاتى ونفسه فى صميم الفعل الذى من خلاله يحاول استيعاب نفسه. وبطبيعة الحال كان كانط قد دلل على أن المخيلة هى الملكة التى من خلالها يتم إنتاج كل العروض سواء أكانت رسومًا تخطيطية أو رمزية باعتبارها اندراجًا تحت نموذج التقريب والاستحضار. ولكنه مع ذلك اعتبر أن من الممكن الفصل بين هذين الشكلين من العرض وتجنب المزلق التى تنصبها للمعرفة. وحجة نوفاليس تقبل هذا التعميم للبلاغى لكى يشمل كل أشكال العرض المتخيل ولكنه فى الوقت نفسه يفرض عليه نبرة نقدية. إن الطابع البلاغى للمحيلة الذى لا يقبل اختزالاً يدخل عنصرًا من الخداع فى كل منتجاتها. "وفى هذا المجال لا يمكن تجنب خداع المخيلة أو التفكير فى العرض" (Schriften, *11: 122*).

وينقلنا مسار التطور النظرى الموضح هنا فيما يتعلق بكانط ونوفاليس إلى إحدى بؤر البلاغة المحولة التى أنتجتها الرومانسية. فإذا كان غرض الفن الشعرى تقديم منفذ إلى "فعل الخلق الأبدى فى " أنا أكون" اللامتناهى"، كما ذهب كوليردج، أى بكلمات أخرى إذا كان غرض الفن الشعرى هو عرض حرية الذاتية المطلقة فإن هذا المشروع من المحتم أن يكون محكومًا عليه بالفشل بمقدار ما تكون كل هذه العروض منجزة من خلال إجراءات بلاغية تخون أو تشوه هذه الحرية ذاتها. فالأنا المطلق ليس أمامه بديل إلا أن يموضع نفسه بلاغيا مع أنه لا يستطيع أبدًا أن يتطابق مع أى تموضعات بلاغية. وحل استدلال الإحراج هذا هو اختراع مفهوم يعطى النظرية الأدبية

---

(٢٤) حول سيادة تصور التوازى والأشكال المجازية المتصلة بالمضاعفة فى النظرية الأدبية الرومانسية انظر :
Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begri*F *absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

الرومانسية علامتها المميزة المفردة، مفهوم ينبثق كما فى حالة استعمال كانط لمصطلح "الإدراج تحت نموذج القرب والاستحضار *hypotyposis* من خلال توسيع وتعميق تصور بلاغي موروث. ففى المذهب البلاغى التقليدى يشير المصطلح "مفارقة" إلى سمة مميزة للملفوظات المفردة التى من خلالها يقال شىء ما ويكون المقصود عكسه. وبهذا المعنى تشير المفارقة إلى وعى مزدوج من جانب المتكلم والمتلقى؛ إدراك للمعنى الواضح المستقيم أو الظاهرى للملفوظ القائم على المفارقة من جانب والمعنى المقلوب التهكمى من جانب آخر. والخطوة التى خطاها الرومانسيون هى تعميم ذلك الوعى المنشطر، وتصوره لا كسمة مميزة لعبارات جزئية، بل كبنية تتفشى متخللةً النص بأكمله. ويرى فريدريش شليجل المنظّر النابه للمفارقة الرومانسية هذا الوعى المعمم المتصف بالمفارقة الفلسفية بهذه الطريقة، والشعر وحده هو الذى لا يحصر نفسه فى فقرات مفارقة معزولة"(٢٥). بيد أن المسألة الحاسمة فى إعادة الصياغة الرومانسية لمفهوم المفارقة هى جانب الطريق الانعكاسية التى تمكن المفهوم من أن يعمل كحل لإحراج التموضع البلاغى. فالمفارقة الرومانسية هى إدراك ما بعد بلاغى منقوش فى صميم بنية النصوص الشعرية، إدراك يتجاوز الصياغات البلاغية من الدرجة الأولى (تصنيف يعلو الأفراد فحسب) للنص من خلال نفى نقدى لطابعها البلاغى: وفيما يسميه شليجل "تناوبًا دائمًا بين خلق الذات وإفناء الذات" (ص١٥١) فإن الذات الشعرية تموضع نفسها بلاغيًا وفى الوقت نفسه تتجاوز هذا الموضع. فالمفارقة الرومانسية هى عرض الذاتية بوصفها تلك التى تتملص من العرض.

وفكرة أن ذاتية المفارقة تفصل نفسها عن تموضعاتها البلاغية من الدرجة الأولى لكى تشير إلى بلاغية تلك التموضعات قد تم اقتناصها فى صياغة مبكرة عند فريدريش شليجل : "المفارقة هى التعليق الجانبى *Parabasis* الدائم (*xvii: 85*). وهذا

(25) *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler with the collaboration of Jean- Jacques Anstett, Hans Eichner, *et al.*, Paderborn: Schöningh, 1958–, ii: 152.

المصطلح مستمد من تقليد الكوميديا الكلاسيكية ويشير إلى شق الإبهام الدرامى من خلال خطاب إلى المشاهدين. وهذه الممارسة المسرحية تجسد الطابع المزدوج لوعى المفارقة بمقدار ما تبنى كتعليق على التمثيلية مؤلف من داخل العالم الدرامى. ولكن ينبغى ألا يفترض المرء على أساس ذلك التعريف أن المفارقة لا توجد إلا حينما تستخدم مثل هذه المخاطبات الصريحة الموجهة إلى النظارة أو القارئ. فالعنصر الأساسى فى تعريف شليجل هو بالأحرى الدعوى بأن التعليق الجانبى *parabasis* فى المفارقة هو تعليق دائم، أى أنه يتفشى متخللاً النص بأكمله حتى تلك الأقسام التى لا يقدم فيها تعليق صريح من جانب المؤلف. وتشهد على ذلك مثلا دعوى شليجل فى محادثة حول الشعر بأن أعمال سيرفانتش وشكسبير تتميز بـ "تشوش مرتب بمهارة، هذا التماثل الفاتن للتناقضات، هذا التناوب الدائم على نحو مدهش بين الحماسة والتهكم الذى يحيا حتى فى أصغر أجزاء الكل (*Krirische Friedrich schlegel Ausgabe,* 11: 31819). وهنا يحقق التحويل الرومانسى للبلاغة الذى نتتبعه أشد صياغاته تطرفًا: المفارقة باعتبارها وعيًا ما بعد بلاغى يجرى إعادة تصوره باعتباره البنية الحقيقة الأصلية للأدب (أو الشعر). والنتيجة التاريخية لإعادة التصور هذه هى فصل الشعر عن تقليد المذهب البلاغى الذى قدم أدوات النظرية الأدبية منذ العصور القديمة، ثم إقامة تحالف بينه وبين الفلسفة. وفى الحقيقة يمكن التدليل على أن القوة الموجهة الكلية لتنظير شليجل والرومانسيين بقدر أعم هو تبيان العلاقة الداخلية والنسقية بين الفلسفة والأدب. وبناء على ذلك أدخل شليجل فى صياغة شهيرة التحول الترانسندنتالى فى الفلسفة الذى بدأه كانط فى أصل فكرة العمل الشعرى : "هناك نوع من الشعر توجد ماهيته فى العلاقة بين المثالى والواقعى، والذى ينبغى لذلك بواسطة التماثل مع المصطلح الفلسفى أن يسمى الشعر الترانسندنتالى (ص٢٠٤) .

وعند كانط يشير المصطلح "ترانسندنتالى" إلى نمط من البحث موجه لا إلى الموضوعات الخارجية بل إلى شروط إمكان معرفة مثل هذه الموضوعات. لذلك

فالشعر الترانسندنتالى هو الذى يعرض المنتج بمحاذاة مع المُنتَج أى أنه (فى الوقت نفسه شعر وشعر الشعر – المصدر نفسه). ويشخص ذلك التحول الانعكاسى بدقة تصور شليجل للمفارقة الرومانسية (المصدر نفسه)، فمع الرومانسية أُعيد تصور العمل الشعرى بوصفه بلاغة ترانسندنتالية، نمطًا من استعمال اللغة ينتج فى الوقت نفسه تموضعًا بلاغيًا للذات والعالم كما يمعن النظر فى نحو نقدى فى تلك التموضعات وبذلك يتجاوزها. وكما ذكرنا فى البداية، كان أحد العوامل الثقافية التى أسهمت فى موت البلاغة التقليدية هو بزوغ الوعى التاريخى عند نهاية القرن الثامن عشر. وفى نظرية المفارقة الرومانسية أصبحت هذه الصلة بين الوعى التاريخى والتحويل الرومانسى للبلاغة واضحة بقوة. ففكرة أن الأعمال الأدبية ليست تاريخية لمجرد أن لها موضعًا فى الزمان فكرة زائفة؛ فالطابع التاريخى باطن فى بنيتها. وبكلمات أخرى فإن مفارقة العمل تسم نقص تمامه وبذلك تضع العمل داخل نطاق البعد التاريخى لما يسميه شليجل متابعًا كوندورسيه (القابلية) اللامتناهية للتمام (الاكتمال)[٢٦]. ويصدق ذلك حتى على الأعمال الكلاسيكية التى يعتبر شليجل منزلتها كمعايير بلا زمان إنجازًا نسبيًا، فهى تحقق اكتمالا تمهيديًا فحسب. ومن ثم نصل إلى تصور شليجل للنقد، فمهمته ليس قياس العمل بالنسبة إلى مقياس صحيح يتصف بالشمول والعالمية، بل إكمال العمل بتحديد التباين بين مثاله الأعلى الفريد الخاص وبين تحققه الفعلى. فالنقد هو تحرك (تفعيل) الطاقة الكامنة للمفارقة داخل العمل نفسه فى لغة استدلالية انعكاسية (تجعل لغة العمل موضوعًا لتأملها)، أى تجاوز العمل فى الاتساع يُسبغ عليه الطابع التاريخى بواسطة إعادة إدماجه ضمن السياق التاريخى للقابلية اللا متناهية للاكتمال. ومن ثم يحول النقد موضوعات استقصائه إلى أعمال رومانسية: "إن النوع الرومانسى من الشعر ما يزال فى حالة الصيرورة، فهذا فى الحقيقة، فينبغى أن يظل دائمًا فى

(26) See Ernst Behler, *German Romantic literary theory*, Cambridge University Press, 1993, pp. 65–71.

صيرورة لا تكتمل نهائيًا. فلا يمكن استنفاده بواسطة أى نظرية، ولن يتجاسر إلا نقد حدسى تكهنى، على تحديد سمات مثله الأعلى. (Kritische Friedrich. Schlegel (*Ausgabe* 11: 183

ويجد التصور القائل بأن التكوين البلاغى للنص الشعرى يتضمن صراعًا داخليًا وبأنه من خلال هذا الصراع يطلق سراح اللامتناهى، صياغة فريدة متينة التدليل العقلى فى نظرية هولدرلين عن الألوان النغمية الشعرية(٢٧) *poetic tones*. ويفرق هولدرين بين ثلاثة ألوان نغمية، الساذج والبطولى والمثالى، ويبدو مقبولاً أن ذلك التمييز يتضمن تحويلاً للتمييز البلاغى التقليدى بين مستويات الأسلوب. وعلى أى حال ليست المسألة الحاسمة هى أن المذهب التقليدى أعيدت صياغته بلغة جماليات ما بعد كانط (على الرغم من أن مصطلح "الساذج" على الأقل وربما "المثالى" كذلك مستمد من شيللر)، بل إن التمييز لم يعد يشتغل على التفريق بين الأنواع. فكل الألوان النغمية الثلاثة تعمل فاعلة فى النص الشعرى، متتابعة ومجتمعة بطرق متعددة تبعًا للمقصد الشامل للقصيدة. وفضلاً عن ذلك فهى تعمل على مستويين : مستوى العرض أو اللغة (كما تسمى "للطابع الفنى") فى النص، ومستوى الموقف الذاتى، المعالجة الذهنية" أو "اللون النغمى الأساسى" أو المزاج (الحالة الشعورية)، وهو ما يقع فى أساس الطابع الظاهر للنص. ويستند الجهاز التقنى المحكم الموسع الذى طوره هولدرلن – وهو هذا الجهاز بين المساعى النظرية المعاصرة له – أكثرها تقنية وترويًا، وبهذا المعنى أقربها إلى البلاغة التقليدية على حقيقة أن المستويين فى حالة صراع لا يمكن اختزاله. ولا توجد قصيدة خالصة النقاء بمعنى أن لغتها ومعالجتها الشعورية (اللون النغمى الأساس أو مزاجها) يتطابقان. بل بالأحرى يظل البعدان فى توتر دائم، وهذ التوتر هو الذى

---

(٢٧) يناقش مقال هولدرلين Uber die Verfahrensweisw des poetishen Geistes نظرية الألوان النغمية بأعلى درجات الشمول فى :

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Friedrich Beißner (ed.), Stuttgart: Kohlhammer, 1843–85, n-i: 241–65.

يدفع القصيدة إلى الأمام حتى تصل إلى ذروتها الصراعية إلى تحول أو انقلاب (نوع من التغير المفاجئ إلى الضد *peripetria*)، حيث يتم تعليق البنية القائمة على التضاد فى وضع الانسجام، وعند هذه النقطة من التضاد المنسجم، يمكن الشعور بالروح فى لا تناهيها (ص ص ٢٤٩ – ٥٠). ومن الواضح أن هذا التصور متشابه فى الطبيعة مع فكرة شليجل عن المفارقة ولكنه يختلف عنها فى أنه يتفهم إطلاق سراح الروح باعتباره لا يحدث من خلال عملية نفى دلالى (للمعنى)، بل نتيجة لديناميات الإيقاع والشكل التى تتفتح وتبسط أطواءها فى القصيدة. والحل القائم على المفارقة لمشكلة الشكل لعوب وانعكاسى. أما تصور هولدرلن بالمقارنة فهو متقشف متشدد وتراجيدى فى النهاية. وبلاغته المحولة على الرغم من أنها متجذرة بكل تأكيد، مثل بلاغة شليجل فى مثالية فيختة، فإنها بلاغة التناهى التى تقيس المسافة بين الكلمة الإنسانية والإلهية .

وربما كان التحول الترانسندنتالى والتاريخى للبلاغة الذى عرضناه هنا فيما يتعلق بالمفارقة الرومانسية هو أفضل المكونات المعروفة للنظرية الأدبية الرومانسية. ولكن البلاغة فى شكلها التقليدى كانت أيضًا نظرية فى العلاقة بين اللغة والانفعال *emotion* والمعاناة *passion* (العاطفة المشبوبة) والأثر الوجدانى *affect*. ويتطلب عرض التحويل الرومانسى للبلاغة أن ندرس بعد النظرية البلاغية الرومانسية أيضًا. وتقليديًا كانت مهمة الخطيب متصورة باعتبارها إحداث أثر وجدانى فى السامعين، أى "تحريكهم"؛ ويتحقق ذلك بحفز تلك العواطف وحدها التى يرغب الخطيب فى إيقاظها. وطاقة المتكلم على المحاكاة وقدرته على أداء تلك الانفعالات هما ما يمكنه من استثارة هذه الانفعالات نفسها فى السامعين. وهذا التفعيل النافذ للعاطفة المشبوبة أو الأثر الوجدانى حوله الرومانسيون إلى علاقة أكثر ابتعادًا عن الحالة الوجدانية كما يوضحه تعريف وردزورث الشهير : كنت قد قلت إن الشعر هو التدفق الغامر التلقائى لمشاعر قوية. فهو يستمد أصله من انفعال يسترجعه الشاعر فى حالة هدوء ويتم التأمل فى الانفعال حتى تختفى حالة الهدوء تدريجيًا بواسطة نوع من رد الفعل، ويتم تدريجيًا إنتاج

انفعال مشابه لذلك الذى كان من قبل موضوعًا للتأمل، هو الذى يوجد بالفعل فى الذهن (أعمال نثرية *prose works, 1: 148*). فالانفعال الذى يستدعى الشاعر تدفقه الغامر داخل نفسه ليس هو الحركة الوجدانية المعيشة بالفعل، بل هو انفعال يُصاغ داخل حالة هدوء موقف تأملى. إنه انفعال تبطل حدته المسافة الزمنية للاسترجاع (التذكر)، انفعال تم جمعه وتكثيفه فى غياب الوضع المعيش الذى أنتجه بالفعل. وداخل هذا الإطار المهدئ يستدعى التأمل تجربة ذهنية للعاطفة التى يمكن أن يقال عنها إنها العاطفة أو الانفعال فى شكله المطهر. ومهمة الشاعر إذن هى تقديم منفذ إلى العاطفة على هذا النحو بحيث يتم الشعور بها من خلال مرشح المسافة التأملية. ونتيجة تلك السيرورة هى "أن فهم الكائن الذى نخاطبه بأنفسنا يجب ... بالضرورة أن يصير بدرجة معينة مستنيرًا، وأن يصير ذوقه رفيعًا ووجدانه محسنًا" (ص ١٢٦). فالمهمة البلاغية هى رفع مستوى الوجدان لا إثارته .

ويطابق تفسير وردزورث للبعد الوجدانى للبلاغة الشعرية الميل الأساسى لدى النظرية الأدبية الرومانسية بمقدار ما تعلى من قيمة حرية إمعان الفكر. إلا أن الأهمية النظرية لدعواه توجد فى حقيقة أنها تتبع تلك المسألة داخل نطاق يتحدد موقعه تحت مستوى الفكر المعتمد، ويمكن القول إنه ناطق لا يستطيع النفاذ إليه نقد الذات المرتكز على المفارقة. ويتضح ذلك بواسطة حقيقة أن إنتاج الانفعال الشعرى داخل نطاق الذات المتأملة يحدث من خلال سيرورة يطلق عليها وردزورث اسم "نوع من رد الفعل" ويحددها فى فقرة أخرى باعتبارها متجذرة فى "حساسيتنا العضوية"، وهى دائرة تتم فيها الطاعة العمياء "لعادات الذهن" آليًا (المصدر نفسه). وستبدو لغة العادة العمياء الميكانيكية، ورد الفعل الآلى غير قابلة للمصالحة مع تصور الحرية الفكرية التأملية كما تشكل عدم القابلية للمصالحة هذه على وجه الدقة والإثارة النظرية (الاستفزاز النظرى) فى دوى وردزورث. ولا يمكن حل التوتر بين الدائرة الطبيعية للعادة الميكانيكية ورد الفعل الميكانيكى ودائرة الحرية الفكرية إلا فى إنشاء نظرى يضم هذين المجالين.

فالمطلوب هو بلاغة أنثروبولوجية للانفعالات توجه اهتمامها إلى ما يسميه وردزورث "حساسيتنا العضوية" .

وبالفعل فقد تم صقل مثل هذا التحويل الأنثروبولوجى للبلاغة فى "خطابات حول الشعر والوزن واللغة" التى نشرها أوجست فيلهلم شليجل عام ١٧٩٥؛ فهو مثل وردزورث ينسب الفرق بين الانفعال الذى يُعَانى بالفعل وتصويره وتوصيله شعريا إلى تأثير الزمن بتخفيف الحدة والإبعاد. ولكن نوع الطابع الزمانى الذى يهم شليجل لا يتعلق بالثغرة بين الانفعال المعيش وتأمله اللاحق، ولا بزمان الاسترجاع؛ ولكنه نوع الطابع الزمانى الباطن فى الإفصاح الشعرى عن الانفعال، أى الترتيب الزمانى أو الإيقاع فى التعبير نفسه. ولأن من هذا الترتيب يقيم علاقة بين لحظة وأخرى تبعًا لقانون التكرار والتغاير فهو يتضمن مكونًا تأمليًا؛ أى مقارنة مضمرة بين لحظات متنوعة. فالانفعال فى واقعيته المباشرة المعيشة يستنفد نفسه فى الزمان، فهو تعبيرية خالصة لا تطبع إلا الدافع الداخلى، وهو نموذجيًا نمط من الألم أو الرغبة عند منبعه .

ولكن الإيقاع هو شكل زمانى، فهو يربط كل ما هو متلاش داخل طراز. والسؤال الذى تحاول بلاغة شليجل الأنثروبولوجية أن تجيب عنه، هو كيف يكون إسباغ الطابع العقلى والتبعيد والتنظيم الحر على العمليات التى تتبدى فى ربط أجزاء الأثر الوجدانى باعتباره إيقاعًا ممكنًا .

وستكون الرحابة التى كان شليجل مصممًا على رفضها مؤكدة لأن الإيقاع والطراز الوزنى هما نتاج العرف – وأن الاتفاق العرفى هو وظيفة للفهم، صنيع رحلة متأخرة نسبيًا من التثقيف ولا يستطيع لذلك أن يفترض مسبقًا بوصفه فعالاً أثناء المراحل الأشد تبكيرًا وبدائية من التطور الإنسانى. فلا وجود لفئة اجتماعية بصرف النظر عن درجة بدائيتها لا تستخدم تعابير إيقاعية مرتبة داخليًا فى الغناء والرقص. وإذا كان الأمر كذلك كما تدل سجلات الرحالة إلى أماكن مثل أمريكا ونيوزيلاند بالفعل، فإن

أصل النظام الإيقاعى يجب أن يوضع فى عامل طبيعى أو أنثروبولوجى لا فى تقييدات عرفية مفروضة تعسفًا. وبالضبط فإن مثل هذا الأصل الطبيعى للإيقاع ومن ثم لمسافة تأملية من عبودية الانفعال. هو الذى يشكل السمة المركزية لحجة شليجل. وسبب قيامه بهذا الحجاج على النقيض من وردزورث هو أنه يرى "حساسيتنا العضوية" شيئًا مغايرًا لمجموعة من ردود الأفعال الميكانيكية والعادات العمياء: إن جسمنا هو ساعة حية، وبدون تدخل واعٍ من جانبنا تحدث حركات متنوعة دائما داخله، مثل دقة القلب والتنفس على فترات متعادلة بحيث يتجه أى انحراف عن هذا المسار المنتظم نحو الإشارة إلى خلل فى الآلة، وهناك حركات أخرى متوقفة على إرادتنا مثل المشى والكلام تقع بسهولة وخصوصًا حينما نزاولها باستمرار من تلقاء أنفسنا ودون علم منا فى طراز زمنى متعين. فإذا قمنا بالعديد من هذه الأفعال فى الوقت نفسه، مثل المشى والكلام فإن سرعة أحدها تتطابق مع سرعة الآخر ما لم نوقع الخلل عامدين فى التناظر بينهما وبهذه الطريقة نفسها فإن عددًا من الأفراد المنخرطين فى مساعٍ مشتركة يمارسون حرمة منتظمة دون أن يقصدوا فعل ذلك ودون اتفاق عرفى[٢٨] .

فالجسم بطبيعته ينظم حركاته وفقًا لطرز زمانية منتظمة، وبمقدار ما يفعل ذلك (أى بمقدار ما يكون ذاتى التنظيم) يكون الأمر استباقًا طبيعيًا للحرية التأملية (بطابعها الانعكاسى)، وبهذا المعنى تهيئ حساسيتنا العضوية وسائل منح التعبير الانفعالى الذى لا يكون فى الكائن الإنسانى مطابقًا فحسب للحاجات والإشباعات بل يبدى طابعًا مسرفًا على نحو جوهرى، ترتيبًا إيقاعيًا يبطل حدة الواقع الفعلى للانفعال المعيش ويمكنه من أن يعانى (بالبناء للمجهول) بوصفه تعاقبًا متشكلا فى طراز، كشكل زمانى. فليس التنسيق الفكرى المتحصل من خلال فرض الأعراف، وليست المسافة التأملية

(28) August Wilhelm Schlegel, *Sämmtliche Werke*, Eduard Böcking (ed.), Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1846, vii: 133.

الانعكاسية للاسترجاع، بل تلقائية التنظيم الذاتى العضوى هى مصدر الأغنية الإيقاعية.

فبفضل "قانون التنظيم" (شليجل *Sammtliche Werke*, VII: 133) الذى يميز الجسم وبعد ذلك "تتوسط الطبيعة بين الحواس والعقل" (ص١٤٥). فالإيقاع يُدخل على اهتياج الانفعال الأهوج قانون الانتظام الذى يتحكم فى الإنفاق المهدر للطاقة، والذى يفعم بالحياة ويعمل على التسكين فى الوقت نفسه. وتلك هى قوة الشعر على تحقيق الحضارة التى يسميها وردزورث" التحسين". ولكن نظرية شليجل تدرك هذا التأثير الحضارى على أسس أوسع كثيرًا. فالتناسق الداخلى بين الانفعال والإيقاع الجسدى له ملازمه (المطابق) الخارجى العملى فى تناسق التجارب الفردية المتغايرة داخل كل جمعى. "لذلك فليس من المستغرب أن الأغنية والرقصة كانتا وما زالتا روح كل التجمعات وسط الشعوب الأقل مدنية" (ص ١٥٠). وهذا التناسق الاجتماعى المتحقق "بدون قصد ويكاد أن يكون بدون عرف، والممارسات المحكمة للاستدلال. وعلى النقيض من البلاغة التقليدية التى كانت أداة نظرية لإثارة الانفعال داخل نطاق سياق اجتماعى، ترى بلاغة شليجل الأنثروبولوجية التحكم فى الانفعال داخل شكل زمانى شرط إمكان المخالطة الاجتماعية (التواصل الاجتماعى) بين الأفراد لتشكيل المجتمعات.

ويمثل اتجاها البلاغة الرومانسية المعروضان هنا – نظرية فريدريش شليجل عن المفارقة الرومانسية ونظرية أوجست فيلهلم شليجل عن المقياس الزمانى– إسهامًا ضخمًا فى حد ذاتيهما. أما إذا كنا نريد تحقيق فهم تركيبى للتحويل الرومانسى للبلاغة فيجب أن نسأل مم تتألف الوحدة المفهومية لهذا الإسهام؟ ويومئ نص مختصر لنوفاليس معنون "مونولوج" إلى الإجابة عن هذا السؤال حيث يعرض الشاعر مفهومه عن اللغة ويجسده دراميًا على نحو يتصف بالمفارقة. ويتم هجر القسمة الثنائية البلاغية التقليدية بين الأشياء *res* والكلمات *verba* تمامًا، ويعاد تصور اللغة كنسق من ألفاظ

ذاتيـة التحديد : الأمـر مـع اللغـة كمـا هـو مـع المعـادلات الرياضـية – فهمـا يشـكلان عالمين كل واحد منهما قائم بذاته، ولا تلعب عناصر كل منهما إلا بعضـها مـع بعض ولا تعبر عن شـيء إلا عـن طبيعتهـا العجيبـة، ولهـذا السبب تكـون شـديدة القـدرة علـى التعبير وتعكس تبادل التأثير المفرد بين الأشياء (*schriften*, II: 672) وتتضمن تلك العبـارة كمـا يشير عنوان نـص نوفـاليس بالمثـل، أن المرجعيـة بمعنـى الصـلة مـع العـالم الخارجى، والتوصل بمعنى نقل الأفكار من فرد إلى آخر هما من قبيل الأوهام. فاللغة تنظم نفسها داخل نسق "مونولوجى" أحادى الكلام"، لا بمعنـى أن شخصًا واحدًا يتكلمها بل بمعنى أنها لا تتكلم إلا عن نفسها لنفسها. كما أن البلاغة التى تريد استقصاء هذا المجال أحادى الكلام لا بد أن تكون بالضرورة بلاغة انعكاسية، ترجع إلى ذاتها (تشير إلـى نفسـها). ولـن تكـون مفاهيمهـا أنطولوجيـة (تتعلـق بـالوجود)، بـل تتعلـق بـذاتها ***autological***، ومجال بحثها سيشمل كل المستويات التى يتحقق فيها التكوين الذاتى. وهذه هى الحال بالنسبة لبلاغة المفارقة الترانسندنتالية باعتبارها وعيا بما بعد البلاغة (ببلاغة شارحة) وبالنسبة إلى بلاغة الشكل الزمانى كأثر من التنظيم الذاتى للجسد. فالبلاغة الرومانسية بإيجاز هى بلاغة الأنساق ذاتية الخلق الشعرى، أنساق تتشكل بإقامة عرى تكرر نفسها متوالدة دون نهاية بين العناصر التى تنتجها. ومن المحتم أن مثل هذه البلاغة ستحوى ذاتها؛ أى ستفهم مشروعها النظرى كنسق ذاتى التنظيم أو بألفاظ نوفاليس مونولوجى.

الفصل العاشر

المفارقة الرومانسية

بقلم: جارى هاندورك
ترجمة: إبراهيم فتحى

"مدخل"

تناقض المفارقة الرومانسية، أكثر من أى عنصر آخر من الجماليات الرومانسية، الرأىَ الرائج السائد حول ما تعنيه الرومانسية، فالمفارقة هى الجانب الآخر من الرومانسية، المتوافق مع العقلانية لا الوجدان، مع الحساب لا العاطفة، مع التفكير فى الذات لا التعبير عنها. فالعروض التقليدية للرومانسية قد شوهها فى الأغلب العجزُ عن تقرير دورها المركزى بالنسبة إلى الجماليات الرومانسية لا فى المواقع النظرية فحسب حيث يتوقع المرء أن يجدها (وعلى الأخص فى تلك النظريات الرومانسية الألمانية عند فريدريش شليجل وكارل زولجر Solger) بل أيضًا فى النصوص الأدبية بلا عدد، التى يمكن للمرء ببساطة أن يقرأها قراءة تتجاوز حرفيتها (شعر كيتس على سبيل المثال أو فرانكشتاين لمارى شيللى). وإذا نظرنا إلى المفارقة نظرة تكوينية سنجدها تربط الرومانسية بالماضى المباشر (بشخصيات التنوير المتأخر مثل إيمانويل كانط أو ويليام جودوين) وبممثلى الإحياء اللاحق للحساسية أو نظرية المعرفة الرومانسية (رومانسية فريدريش نيتشه التى تنقد ذاتها، والنزعة الجمالية عند أوسكار وايلد وحتى النظرية والممارسة ما بعد الحداثية). وفى الحقيقة إن سلسلة نسب مدققة للمفارقة الرومانسية قد تعزز جيدًا دعوى فريدريش شليجل القائلة بأن

أوجه المفارقة التى لا يمكن سبر أغوارها هى التى يرتكز عليها خلاص العائلة والأمم والدول والأنظمة (***Ber die Unverstandlichkeit, Kritische Ausgabe, 11, p.307***) وإذا لم تبلغ ذلك المدى فستحقق الكثير رغم ذلك.

وعلى الرغم من أن المفارقة كان لها موقعها الملائم الحصين ضمن النقد الأدبى، فقد كانت مدرسة النقد الجديد فى الأربعينيات هى التى أعطتها موقعًا ممتازًا على وجه الخصوص ضمن الخطاب النقدى الأنجلو أمريكى(١). وقد عبر كلينث بروكس Clinth Brooks بقوة عن الدور الجديد المخصص للمفارقة حينما وصفها باعتبارها المصطلح الأكثر عمومية لذلك الصنف من تحديد المعنى الذى تتلقاه عناصر فى سياق ما. وعند بروكس من النادر أن توجد أى عبارة "خالية من إمكان وجود مفارقة) وهى صفة واضحة على الخصوص فى الشعر حيث إن أى "عبارة" فى القصيدة تحمل ضغط السياق ويجرى تعديل معناها بواسطة السياق(٢). فحضور المفارقة يصلح مؤشرا على الخصائص الأدبية نوعيًا لنص معين، والتعرف على

---

(١) إن وجهات نظر مفيدة لتطور المفارقة فى النقد الأنجلو أمريكى يمكن العثور عليها فى بوصلة المفارقة لدوجلاس ميوكى ،

Douglas Muecke's *The compass of irony*, London: Methuen, 1969

وكذلك أخيلة المفارقة الرومانسية لليليان فورست:

Lillian Furst's *Fictions of Romantic irony*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984

كما أن دراسة كلاسيكية للمفارقة قبل الرومانسية هى كلمة مفارقة وسياقاتها لنورمان فوكس.

Norman Knox, *The word 'irony' and its contexts: 1500–1755*, Durham, NC: Duke University Press, 1961.

(٢) هذه الاقتباسات تجيء من الزهرية جيدة التشكيل والمفارقة كمبدأ للبنية الأدبية والنظرية النقدية منذ أفلاطون.

The well wrought urn, New York: Harcourt Brace, 1947, p. 191, and 'Irony as a principle of literary structure', originally published in 1949 and reprinted in Hazard Adams (ed.), *Critical theory since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, pp. 969 and 973.

المفارقة يعنى رؤية كثافة الصلات الداخلية التى تتشكل عندما يتم تعديل قوة كل عبارة أو حكم فى النص بواسطة الخطاب الأوسع الذى يوجد فيه هذا الحكم أو تلك العبارة. وعلى حين أن جميع الخطابات تبنى المعنى تدريجيًا بطرائق مختلفة فإن المفارقة تجلب إلى السطح الالتباسات التى يمكن أن تنجم حينما تنطبق أطر مرجعية متعددة فى الوقت نفسه على عبارة مفردة.

وبدرجة ملحوظة أعيد توجيه الاهتمام النقدى الجديد بالمفارقة باعتبارها مسألة بنية أدبية بواسطة ثلاثة أعمال ذات قدرة على التأثير والإبداع فى الستينيات المتأخرة وبواكير السبعينيات من القرن العشرين: "بوصلة المفارقة" لدوجلاس ميوكى، "بلاغة الزمانية" لبول دى مان و"بلاغة المفارقة" لوين بوث[٣]. وعلى الرغم من اختلافها فى المنهج ونقاط التأكيد، فإن الأعمال الثلاثة تشترك فى اهتمام بالأبعاد البلاغية للمفارقة التى اتجه التحليل الشكلى إلى تنحيتها جانبًا.، ويبدأ التحليل البلاغى للمفارقة بالإقرار بأن التعريفات القاموسية القياسية للمصطلح قول شىء وقصد شىء آخر - تخفق فى تقديم تفسير مطابق للأغراض المركبة التى قد تبتعثها مثل هذه المواربة القائمة على المفارقة. لماذا لا يقال ببساطة ما يعنيه المرء أو بلغة بروكس لماذا يسمح للسياق بأن "يحرف" معنى عبارة ما بدلاً من جعل السياق والعبارة يدعم كل منهما الآخر ببساطة؟ وبطبيعة الحال كانت البلاغة الكلاسيكية قد ركزت بالتحديد على مثل هذه الأسئلة، ولكنها على نحو نموذجى قصرت انشغالها على استراتيجيات الإقناع المتضمنة فى ملفوظات مفردة. وعلى النقيض رأى مويكى ودى مان وبوث أن قصد موقف المفارقة يصل إلى ما هو أبعد حتى من التأثير المتراكم للمفارقات

---

(3) بلاغة الزمانية ظهرت وأعيدت طباعته فى "العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر" وين بوث، بلاغة المفارقة.

Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983; Wayne Booth, *A rhetoric of irony*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1974.

الجزئية (المحلية) النافذة (المتخللة). وكموقف من العالم تقوم المفارقة بتفعيل ضمن الخطاب لأسئلة جوهرية عن نظرية المعرفة (إلى أى مدى يمكن أن نتأكد مما نعرفه؟ والأخلاق (إلى أى مدى يمكن الاعتماد على تقييماتنا للسلوك والدوافع؟).

وقد عمل ميوكى وبوث على إخضاع المفارقة للتصنيف المنظم بتمييز بين أنواعها الفرعية المختلفة. وقد أقام ميوكى تصنيفًا شاملاً للمفارقات، ولكنه أكمل مقولاته المجردة بعرض تاريخى مكتمل لما عنته المفارقة ضمن النقد الأدبى ويفحص للأغراض الفلسفية للمفارقة الرومانسية وما بعد الرومانسية. وهو يرى أن المفارقة ظاهرة جمالية أساسًا، على الرغم من أنها تتبهنا إلى "التباسات الشرط الإنسانى، وعلى الأصح ينبغى اعتبارها نشاطًا عقليًا بقدر أكبر من اعتبارها نشاطًا أخلاقيًا (Compass, p.247). وبالمثل يقوم بوث بالتصنيف وتتطابق مقولاته إلى حد ما مع مقولات ميوكى. ولكن بوث فى النهاية أقل انشغالاً بأى أصناف من المفارقة هى الموجودة من انشغاله بما يحدث عندما نقوم بتفريغ حزمة المعانى فى خطاب المفارقة. وهذا التحليل المعرفى هو نفسه تمهيدى لدراسته للتضمنات للعملية الأخلاقية، ويعتقد بوث أن مستخدم المفارقة يحاول نموذجيًا أن يقيم جماعة توافق بقيادة للجمهور من خلال عملية متشابكة من حل الشفرة تعزز إحساسها الخاص بالألمعية العقلية، وتبيان أن هذه الألمعية شىء يشاطرونه مع مستخدم المفارقة يحفزهم إلى مشاركته القيم التى يدعو لها. ومن منظور بوث فإن المفارقات القابلة لاسترداد العافية، تلك التى تعالج معانى ثابتة نسبيًا، محددة تحقق هذا التلاقى للمواقف بأكبر درجة من النجاح كما تحدد المعيار.

وبخلاف ميوكى وبوث يتناول دى مان صنفًا واحدًا فقط من المفارقة ولكنه صنف نافذ كلى التخلل بحيث لا يستطيع المرء إلا نادرًا أن يتخيل مساحات من الخطاب الإنسانى لا يؤثر فيها. وعنده تبدأ المفارقة بإقرار أن "العلاقة بين العلامة والمعنى متقطعة وغير متصلة (Rhetoric, p.209) ومن ثم فهى غير مستقرة

بطبيعتها، وينشأ هذا الموقف لأن علاقة الذات الإنسانية بنفسها أى علاقة وعيها الفكرى أو اللغوى بنشاطها العملى هى بالمثل متقطعة غير متصلة. وهذا الانفصال الفكرى لا يحدث فقط بواسطة اللغة كمقولة ممتازة، بل ينقل الذات خارج العالم التجريبى إلى عالم يتشكل بدءًا من اللغة وفى اللغة (ص ٢١٣). وعلى هذا النحو يخلق تصورنا لأنفسنا فى اللغة فجوة لن يمكن الشفاء منها بالكامل أبدًا. فلن نستطيع أبدًا مصالحة عالم اللغة – عالم الإمكان الإبداعى – مع العالم الفعلى الذى نسكنه (ص ٢١٩). وتستطيع الذات أن تعرف انعدام الأصالة هذا (الصدع فى الصدور عن الصميم Inauthenticity) ولكنها لن تسطيع التغلب عليه (ص ٢٢٢). وهكذا تؤكد المفارقة تعاقبًا زمنيًا من أفعال الوعى (سعيًا وراء كلية الذات لا "نهاية له"). (ص ٢٢٠)، أى إرجاء لا متناهيًا وسعيًا وراء هوية الذات ومعناها، ينتهى إلى عواقب مزعزعة لأى موقف من مواقف الخطاب.

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد الثلاثة يتكلمون عن الهوية عمومًا فإن إعادة تعريف المفارقة على نحو متوسع عندهم تشترك فى نقطة مقتسمة بينهم ؛ عن الدلالة التاريخية. فكلهم يتخذون اتجاههم انطلاقًا من مسار أعطاه للمفارقة الفكر الرومانسى، وخصوصًا بواسطة فريدريش شليجل (وحتى بروكس الذى وجد حالته النموذجية للمفارقة فى إحدى قصائد لوسى لوردزورث). كما يستخدم ميوكى ودى مان شليجل استخدامًا مباشرًا فى توسيع النطاق الفلسفى للمفارقة، ويفعل بوث المثل على نحو غير مباشر بالتعامل مع "مفهوم المفارقة" وهو مقال نقدى بحدة لسورين كيركجور؛ لقراءة هيجلية للمفارقة الرومانسية. وعند ميوكى وبوث تحدد المفارقة الرومانسية النهاية القصوى لمتصل من المفارقات، مشيرة إلى أشد الأشكال تزعزعًا من هذا المجاز الخاص، وعلى وجه الدقة السمات التى جعلته المعيار عند دى مان. وفى التعريفات المعدلة تتلاقى المفارقة مع اتجاه من الرومانسية عند مؤلفين من أمثال

موزيل Musil ومان وكافكا، واستكشفه نقاد كثيرون فى القرن العشرين[٤]. وبدأت المفارقة تبدو ذات أهمية خاصة عند النقاد المحدثين حينما بدأت سيطرة الجمالية الواقعية فى الأفول. ويرى النقاد المعاصرون مثل سابقيهم من الرومانسيين أن المفارقة تطرح للتساؤل الفهم الحديث السائد لهوية الذات (وهى التسميات المميزة المتنوعة ديكارتية، إنسانية بورجوازية أو ليبرالية) أى كم تبلغ هوية الذات من التماسك؟ وأين يوجد مصدر هذا التماسك؟ ما الدرجة التى تستطيع بها الذات على الإطلاق أن تكون واعية بدوافعها وبواعثها؟ وبأى قدر من الاكتمال تكون مسيطرة على معانى كلماتها أو على عواقب أفعالها؛ أى إلى أى مدى تستطيع أن تتوقع أن تكون فاعلة بالمعنى الفلسفى؟ وبالإضافة إلى صلاحيتها لأن تكون رابطة تصل بين أسئلة فلسفية نوعية فإن المفارقة الرومانسية تبدى سمة مميزة ثانية، هى علاقتها باستراتيجيات التشتت (التشوش) الجمالى. فقد رأى المنظرون الرومانسيون المفارقة كأداة تضع فى الصدارة داخل الصنيع الجمالى نفسه عمليات الإنتاج والتلقى الجماليين. لذلك يمكن القول إن مفارقة رومانسية نوعيا تتحقق حاضرة حينما تعكس النصوص ذواتها مفكرة فى عملية بنائها كنصوص. ويبدى المؤلفون ريبة حقيقة فى

(٤) إعادة اعتبار القرن العشرين للمفارقة فى الدراسات الألمانية قدح شرارتها والتر بينيامين فى مفهوم النقد الفنى عند الرومانس الألمانى.

Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, i: 1, pp. 7–122.

وتتضمن معالجات مهمة لاحقة للمفارقة الأعمال:

Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Verlag Neske, 1956; Erich Heller, *The ironic German*, Boston, ma: Little, Brown, 1958; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Niemeyer, 1960; and Peter Szondi, *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978; Szondi's Schlegel essays are included in *On textual understanding and other essays*, Minneapolis, mn: University of Minnesota Press, 1986. The most prominent French studies, Vladimir Jankélévitch, *L'ironie, ou la bonne conscience*, Paris: F. Alcan, 1936 and Philippe Lacoue-Labarthe and Jean Luc Nancy, *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Editions du Seuil, 1978, take this German tradition as their starting point.

سيطرتهم الجمالية على ما ينتجونه. فنصوص المفارقة تواجه متلقيها مُحطِّمة واجهة الإبهام الجمالى ومعترفة باصطناع التجربة الجمالية. وهكذا تمثل المفارقة الرومانسية حركة مضادة ضمن التاريخ الأدبى والأوروبى للسيادة المتزايدة بدءًا من القرن الثامن عشر لجمالية واقعية. وعلى الرغم من التجانس الداخلى مع القضايا المركزية للجمالية الرومانسية فإن ظهور المفارقة الرومانسية كمصطلح أمام الخطاب النقدى يقدم حالة دراسة مكتملة لكيف يجرى على الأغلب إنشاء التاريخ الأدبى بالرجوع إلى الوراء ومتابعة الجدال. ومصطلح المفارقة الرومانسية لم يستعمل فى الحقيقة قط أثناء الفترة الرومانسية من أجل تمييز النصوص الرومانسية تمييزًا نوعيا، والجدال مستمر حتى اليوم حول أفضل نصوص تعرضها. ولكن المصطلح يعاود الظهور فى مثابرة أثناء المناقشات المتأخرة حول الجماليات الرومانسية، التى تتركز على الجدال الجارى حول المدى الذى يتعين فيه اعتبار المفارقة الرومانسية مكونا حاسمًا لها فقد أثبتت المفارقة الرومانسية أنها ملائمة على نحو مثالى لغرض واحد على الأقل، كأمارة على ما اعتبره نقاد مختلفون التضمنات السياسية الجمالية والأخلاقية والأيدلوجية للفكرة والممارسة الرومانسية. وقد جرى تمييز المفارقة الرومانسية بطريقة نموذجية كأداة تقنية على اعتبار أنها إيقاع التشوش (التشتت) داخل نطاق نص أو أداة فى هالة إيهامها الجمالى. وقد يأخذ ذلك شكل إقحام مباشر من جانب المؤلف لذاته فى التعليق على عملية إنتاج النص (على حين أن الأحاديث الجانبية من جانب المؤلف التى تعلق ببساطة وبطريقة مباشرة على الشخصيات أو الأحداث كما فى الكثير من روايات القرن التاسع عشر على سبيل المثال ليس مفارقات بالضرورة) وقد تتجلى فى انعكاسية الذات (طرح الذات لنفسها كموضوع للتناول) التى تحدث حينما ترى الشخصيات أو تقرأ النص الذى تظهر فيه. أو قد تتبدى المباغتة ببساطة فى الانتقالات المنفصلة المباغتة من نمط من الواقع أى من خيط سردى إلى آخر. وفى كل هذه الحالات يشير التشتت إلى الوضع التخييلى للأعمال الأدبية والطبيعة المؤقتة للتجربة الجمالية.

وتقدم "تريسترام شاندى" لستيرن، وجاك القدرى" لديدرو ومسرحيات أرستوفان وتيك ودون جوان لبايرون ويفجينى أونيجن لبوشكين أمثلة بارزة للسمة الأولى. كما أن الجزء الثانى من دون كيخوته لثرفانتس، وجودوير Goduir لبرنتانو، وفيلهلم ميسترز – سنوات التجوال لجوته وهنريش فون أو فتردونجن لنوفاليس كلها تحوى أمثلة لافتة للسمة الثانية. وكذلك توضح حكايات هوفمان (Kater Murr وغيرها) ومسرحيات شكسبير (بمسرحياتها داخل المسرحيات) وحتى ترديد الأصداء بين الحكاية الإطار والمشهد السردى الرئيسى فى الروايات الرومانسية مثل فرانكنشتاين السمة الثالثة بدقة.

وبمقدار ما تستطيع أى فكرة أن تكون على وجه التقريب فإن المفارقة الرومانسية هى سليلة شخص واحد هو فريدريش شليجل الذى كانت أعماله محل كل مناقشة نظرية قريبة العهد للمفارقة. ومن ثم فإن أى عرض للمفارقة الرومانسية يحتاج إلى أن تكون معالم طريقه مستمدة من دراسة تفصيلية لأعماله. فقد كان شيلجل أبرز منظر لأشد الرومنسيات إيغالاً فى النظرية وهى الرومانسية الألمانية. كما كان فى القلب من الطور المبكر للنشاط الرومانسى الذى اتخذ من يينا وبرلين مقرًا له. وعلى الرغم من أن محاضرات شقيقه أوجست فيلهلم عن التاريخ الأدبى والمحاضرات المتأخرة لفريدريش شلايرماخر عن التأويلية كانت أكثر مباشرة وأوسع تأثيرًا من أعمال شليجل فى تعريف الإدراك العام لحركة رومانسية فقد كان لفريدريش الدور الأكبر فى تشكيل الفكر الرومانسى ليصير نظرية وبرنامجًا أدبيين كليهما واع بذاته. ومع ذلك فمن المثير للدهشة ألا يكون هناك إلا حفنة من الأماكن فى أعماله حيث استخدام شليجل نفسه مصطلح "المفارقة الرومانسية". كما أن المفارقة كمفهوم عام

شغلت مكانًا مركزيًا فى جماليته ومشروعاته الفلسفية لمدة شديدة القصر(٥). وعلى أعماله الكبرى التى تعالج هذه الفكرة كُتبت كلها خلال فترة لا تزيد عن أربع سنوات وهى تشمل حتى فى أوسع التفسيرات ثلاث مقالات، إحداها عن لسنج (١٧٩٧)، ورروجعت عام ١٨٠١) وإحداها عن رواية جوته فيلهلم ميستر (١٧٨٩) والثالثة عنوانها "حول عدم القابلية للإحاطة" (١٨٠٠) ومجموعتين من الشذرات، مجموعة الليسيوم Lyceum 1797، وشذرات أثينايوم Athenaeum 1798 وقد نشرت جميعًا فى صحف أدبية محدودة التوزيع فى تلك الفترة. وتوجد إحالات تكميلية إلى المفارقة فى دفاتره الفلسفية والجمالية وكلها على وجه التقريب يرجع تاريخها إلى السنوات نفسها ولكن القليل من هذه المواد كان متاحًا إلى أن بدأ نشر الطبعة الأدبية من أعماله فى الخمسينيات من القرن العشرين(٦). إلا أن انشغال شليجل بالمفارقة كان

(٥) مرات الحدوث الوحيدة للمفارقة الرومانسية يمكن العثور عليها فى دفاتر شليجل الأدبية لعام ١٧٩٧ (شذرة ٥٠٣) وشذرتى ٧٠٩ و٧١٣.

Schlegel's literary notebooks of 1797, vol. xvi, p. 126 (Fragment 503), p. 145 (Fragments 709, 713), p. 146 (Fragment 716). References to Schlegel's works are taken from Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner (eds.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958–, cited by volume, page and, where appropriate, fragment number. All translations from these and other texts are mine, except where noted.

(٦) لم تكن أعمال شليجل المبكرة فى النقد الأدبى متاحة على نطاق واسع أثناء القرن التاسع عشر، كما لم تكن أى من مواد دفاتره الضخمة مطبوعة قبل طبعة جوزيف كورنر J. Korner عام ١٩٥٧ "الدفاتر الأدبية". ولم تكن ضمن أعماله الكاملة (فيينا: ١٨٢٢ – ١٨٢٥)، ومن ثم فإن محاضراته المتأخرة حول التاريخ والنظرية الأدبية والجماليات قدمت مواد الترجمات الإنجليزية من جانب جون لوكهارت John Lockhart (1818) وجون فروست John Frost(1844) وإى جيه ميلنجتون E.j.Mllington (1849)، وكلها أعيد طبعها مرارًا فى العقود اللاحقة. أما الانتشار الأوسع لنظريات شليجل فقد جعله ممكنًا كتاب ياكوب مينور Jokob Minor: "شليجل كتابات شبابه النثرية". Fr. *Schlegel Seine prosaischen Jugendschruften* (1883) وبعث أوسكار فالتسيل O. Walzel لخطابات شليجل إلى أخيه. وقد ظهرت طبعات متعددة من الشذرات فى العقدين الأولين من القرن العشرين بما فيها نسخة إنجليزية ترجمها بول برنارد توماس ولويس هـ. جراى عام ١٩١٣. وتوجد مقالات شليجل وشذراتها فى المجلد ١١ من " الطبعة النقدية" بالألمانية والترجمات الإنجليزية لمعظمها وتوجد إما فى ترجمة بيتر فيرتشو Peter Firvhow ولوسنده Lucinde والشذرات لشليجل – *Fr.Schlegels"Lucinde and the Fragments*, MN. Unibersity of Minnesota Press, 1971.

أو فى "الجماليات الألمانية والنقد الأدبى – مؤلفو المفارقة وجوته" لكاثلين ويلر (المحررة).

أقل اتصافًا بالتفرد مما يوحى به هذا الطراز فقد استعمل "المفارقة" كمصطلح لتركيز مجموعة من المشاكل العامة كانت فى قلب الجماليات الرومانسية، وصلحت كمفهوم محفز مساعد لتأملاته فى الذاتية ونظرية المعرفة والتمثيل الجمالى. وبالفعل استطاع المصطلح أن يقتنص مجموعة من الشواغل كانت منتشرة أثناء الفترة الرومانسية وبعدها على الرغم من أن شخصيات أخرى استعملت مصطلحات مختلفة لمسح أرض مشابهة تمامًا. فكل من نوفاليس وجان بول على سبيل المثال ربط الكثير من السمات التى كان شليجل سيصفها بالمفارقة بمصطلح ملكة الفكاهة (*humour*). وكما لاحظ نوفاليس فى شذرة عام ١٧٩٧: ما شخصه شليجل بهذه الدقة على أنه مفارقة هو فى رأيى ليس شيئًا آخر غير عاقبة وطابع رباطة الجأش الحقة، حضور الذهن حضورًا حقيقيًا. وتبدو لى مفارقة شليجل ملكة وحده الذهن والتهكم الحقيقة[٧]. وفكرة شليجل عن المفارقة وثيقة الصلة كذلك بالتأويلية الأدبية التى صدرت عن تأليفه وعن نوفاليس وشلايرماخر وخصوصًا فكرة أن الأعمال يمكن إنتاجها فى تآزر(فلسفة تشاركية *symphilosophie* أو شعر تشاركى *Synpoesie*) ويلتقى أو ينشغل بها قراء وصفهم نوفاليس بأنهم مؤلفون من الدرجة الثانية "القارئ الحقيقى يجب أن يكون المؤلف المتميز، إنه المستوى الأعلى الذى يستقبل مادة تناوله بعد أن سبق إعدادها بواسطة مستوى أدنى (١١، *p. 470*).

ومع ذلك، ثمة مفارقة تاريخية فى الطريقة التى توسعت بها مناقشة المفارقة الرومانسية بالفعل بواسطة خصومها بقدر أكبر من دعاتها. على الرغم من أن وريثى شليجل الأكثر مباشرة فى ألمانيا آدم موللر وكارل زولجر *Adam Muller, Karl*

---

(7) Novalis, *Schriften*, Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz (eds.), Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960, vol. ii, p. 428.

ويمكن الحصول على تعليقات جان بول فى شذرة المرح.

Jean Paul's comments can be found in his *Vorschule der Ästhetik* (*The horn of Oberon*), especially in the sections on Romantic and humorous poetry (i: v and i: vii).

Solger أعطيا الفكرة ذيوعًا أوسع من خلال منشوراتهما، فإنهما لم يضيفا إلا القليل إلى صياغته الفلسفية للمفهوم(٨). وعلى النقيض فإن الهجمات على المفارقة الرومانسية من جانب هيجل وكيركجور وآخرين أسهمت بقدر ملحوظ فى إقامة سؤال لماذا ينبغى أن تعتبر هذه المفارقة محورية فى تقييم متضمنات الرومانسية. وعند هيجل فقد أدى اعتقاد الذات الرومانسية بقوتها المطلقة فى خلق نفسها إلى تصورها لكل الأشكال العيانية التى قد تحقق نفسها فيها باعتبارها أشكالاً اعتباطية تملك هى القدرة على إلغائها بمحض حريتها فى التصرف. وقد شعر أن قوة النفى (السلب) المطلقة النهائية "الكامنة فى المفارقة" مثلت رفضًا محاطًا بأكبر قدر من الريبة للجدية الفلسفية والأخلاقية، ينزلق إلى الخطأ بواسطة إضفائه إطلاقية على لحظة النفى فى التقدم الجدلى للوعى(٩). وبصرف النظر عن مدى صواب هيجل فى مطابقة المفارقة الرومانسية بجمالية تمركز حول الأنا فإن نقده دفع إلى الصدارة أسئلة عن العواقب الأخلاقية لجمالية، وقد جدد النقد قريب العهد تركيز هيجل على الجوانب الأخلاقية وامتداد ذلك إلى الجوانب السياسية للمفارقة على الرغم من أن نقادًا مختلفين قد قيموا القدرة الكامنة التقويضية للمفارقة على أنحاء شديدة الاختلاف(١٠).

---

(٨) لتقدير دوريهما انظر مقالة إرنست بهلر الشاملة التاريخية عن المفارقة الرومانسية فى: المفارقة الرومانسية، تحرير فريدريك جاربر، بودابست أكاديمية كيادو ١٩٩٨ ص ٦٥ - ٧٥.

Frederick Garber (ed.), *Romantic irony*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, pp. 65–75.

(9) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), vol. xiii, pp. 93–100.

كتاب هيجيل عن مقدمة فى الجمالية، وانظر أيضًا تناول كيركجور لنقد هيجل فى مفهوم المفارقة:

Søren Kierkegaard's elaboration of Hegel's criticism in *The concept of irony*, Lee M. Capel (trans.), Bloomington, in: Indiana University Press, 1965, pp. 289–335.

(١٠) وهناك معالجة متميزة حديثة للقوة الأيديولوجية للمفارقة فى "نصل المفارقة الحاد، نظرية المفارقة وسياستها" لليندا هاتشيون.

.Linda Hutcheon: Irinys Edge: *The theory and politics of irony*, New york: Routledge 1994

وتشمل الدراسات المتخصصة فى المفارقة الرومانسية دراسة ديفيد سيمبسون "المفارقة والسلطة فى الشعر الرومانسى".

Divid Simpson: *Irony and Authority in Romantic Poetry*, London: Macmilan, 1979

ودراسة دين:الميثولوجيا النقدية للمفارقة: *The critical mythology of irony*, Athens, Ga: University of Georgia press, 1991. Joseph Dane.

وإذا كان المركز المفهومى للمفارقة يبدو عسيرًا على تحديد الموضع وسط الدعاوى والدعاوى المضادة لمنظرين متنوعين فإن مكانتها كمقولة أدبية يمكن أن تبدو مراوغة بالقدر نفسه. فالتجليات الأدبية واضحة التحدد من المفارقات الرومانسية هى فى أفضل الأحوال متناثرة ومتفردة. وتبدو مثل هذه المفارقة سمة مميزة لمؤلفين أفراد أكثر من كونها منتشرة كملمح داخل حركات وفترات نوعية. وحتى أعظم الجهود النظرية لن تجعل المصطلح ملائما على أقصى تقدير إلا لأقلية من الكتاب الرومانسيين، على حين أنه سيبدو فى الوقت نفسه قابلاً للتطبيق بدرجة متساوية على عدد من الكتاب لا يُعدّون الآن رومانسيين (على الرغم من أن شليجل استعمل المصطلح فعلاً مطبقًا على شكسبير وثيرفانتس على سبيل المثال). وهكذا ستظهر المفارقة الرومانسية فى النهاية باعتبارها بدرجة أكبر مسألة مزاج أدبى أو أسلوب أدبى من أن تكون مذهبًا نوعيًا راسخًا أو نوعيًا تاريخيًا.

وفى الواقع لقد أحرزت المفارقة الرومانسية أعظم أهمية لها بالنسبة إلى النقد الأدبى فى نطاق العقود القليلة الماضية. وقد توسع المصطلح فى الوقت الحاضر متجاوزًا التقليد الألمانى ومتجاوزًا الفترة الرومانسية دون اهتمام خاص من جانب الكثير من النقاد بأى خطوط تأثير مباشرة. وتصر ليليان فرست Lilian Furst كمثال على تأكيد أن جانب "النموذج الأصلى" للمفارقة الرومانسية له أهمية تفوق جانبها التاريخى بحيث يصير المصطلح نفسه اسمًا مغلوطًا باعثًا للأسف[11] *Fictions*, p. (238)، ومع ذلك هناك قدر من الكفاءة فى إعادة التجسيد النقدية للمصطلح، فلأن المفارقة الرومانسية قد بدأت من جديد فى القيام بدور مماثل للدور الذى قامت به

---

(١١) هناك مؤلفات عن الموضوع مثل "المفارقة الانجليزية الرومانسية" و"المفارقة والأخلاق فى السرد" وكتاب "عالم من الإمكانات: المفارقة الرومانسية فى الأدب الفيكتوري" و"المفارقة الفكاهة والنماذج النقدية":
Anne Mellor, *English Romantic irony*, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1980; Gary Handwerk, *Irony and ethics in narrative*, New Haven, CT: Yale University Press, 1984; Clyde de L. Ryals, *A world of possibilities: Romantic irony in Victorian literature*, Columbus, OH: Ohio State University Press, 1990; Candace Lang, *Irony/humour: critical paradigms*, Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1988.

عند فريديريش شليجل - أى كأداة نقدية لإعادة تشكيل المعيار الأدبى، لإعادة اصطفاف التصنيفات النوعية ولتسليط الضوء على الإمكانات الفلسفية المتأملة للذات فى الخطاب الأدبى.

بين الجمال المنطقى والتهريج الترانسندنتالى

يمكن أن تكون متابعة المفارقة من خلال نصوص فريديريش شليجل مسعى شديد الإشكال، فلا يكفى تعقب أى من مصطلحاته بطريقة منعزلة لأن المفارقة مرتبطة بكثافة بأفكاره الأخرى، ومنغرسة بعمق فى مشروعاته الأوسع الأخرى بحيث لا تتيح هذه الطريقة إنتاج تفسير شامل لدور المفارقة فى تفكير شليجل. ومن البداية على أى حال كانت المفارقة فكرة محورية فى جهد شليجل للربط النقدى بين توسط شيللر ذى الطابع التاريخى والجدال طويل الأمد حول التفوق النسبى للأدب القديم أو الأدب الحديث(١٢).

ومهما تكن إحاطة المفارقات الرومانسية فى تعريفها ومتضمناتها وتطبيقها بأعلى مستوى من المنازعة فإن أسلافها تبقى مستقيمة الوضوح نسبيًا. لقد كانت مفارقة شليجل إدماجًا لتأثيرين، أحدهما مستمد من الفلسفة والأدب اليونانيين الكلاسيكيين، والآخر من الفلسفة الألمانية المعاصرة. وعلى الرغم من أن الرومانسية قد نسب إليها فى الأغلب قلب التفوق المفترض للقدامى على المحدثين فإن شليجل نفسه لم يدع إلى نبذ التقليد الكلاسيكى بل إلى تمثله وإحيائه من جديد. ولم يستتبع رفضه لجماليات الكلاسيكية الجديدة الأرسطية التقذينية عنده قطيعة مطلقة مع

(١٢) بين أكثر الجهود فائدة لتوضيح الجدال بين شيللر وشليجل سنجد:
Richard Brinkmann, 'Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers BegriCe des Naiven und Sentimentalischen: Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32 (1958), pp. 344–71; Peter Szondi, 'Das Naive ist das Sentimentalische', *Schriften*, pp. 59–106; and Ernst Behler's introduction to *Kritische Ausgabe*, vol. I, pp. clxi–clxxiv.

الماضى الأدبى. وتقدم المفارقة مثالاً جيدًا فى الواقع لكيف سعى إلى استعادة عناصر من الفكر الكلاسيكى جرى تدجينها بواسطة تدخل تقليد النقد الأدبى. إن كوينتليان Quintilian على سبيل المثال نسب إلى المفارقة قوة مجازية ضئيلة نسبيًا. وعلى الرغم من أنه سلم بالفعل بأن حياة شخص ما بأكملها – مثل حياة سقراط – قد "تصطبغ" بالمفارقة (التهكم)، فقد جعل تحليله مقصورًا على استعمالها فى سياقات محلية باعتبارها حيلة بلاغية واعية محسوبة ذات تحفيز استراتيجى(١٣). وعلى النقيض كانت صيغة شليجل من المفارقة الكلاسيكية تركيبًا أكثر طموحًا من خيطين، أحدهما سقراطى معرفى والآخر أريستوفانى (نسبة إلى المؤلف الكوميدى) أدائى. ويتناسج هذين الخيطين تضع المفارقة الرومانسية فى الصدارة كلا من الحضور المتخلل النافذ للتقييم داخل إطار الخطاب وإمكان الحدوث السياقى لفعل التقييم.

ويمكن القول عمومًا إن قوة اللفظتين فى استعمال كلمة المفارقة وهما *eiron* و *eironia* (الأولى إحدى الشخصيات فى الكوميديا القديمة، ضعيفة ضئيلة وهى مع ذلك ماكرة داهية مخادعة والثانية تعنى أسلوب كلام هذه الشخصية المتسم بالخداع والإخفاء) فى اليونانية الكلاسيكية أضيق نطاقًا من القوة التى نعطيها لمعادليهما الآن. وتتضمن اللفظتان اليونانيتان غالبًا التستر والتظاهر الفعالين من ادعاء الجهل من جانب سقراط فى الكثير من المحاورات الأفلاطونية (فى الجمهورية ٣٣٧ أ)، أو افتقاد قول الحقيقة الذى يميز الناطق بالمفارقة عند أرسطو (الأخلاق النيقوماخية). وكما لاحظ جريجورى فلاستوسGregory Vlastos لقد خلعت اللفظتان فى أيام كونيتيليان تداعياتهما السلبية حصرًا وأصبحتا صيغة للتهكم البرىء من الخداع(١٤). وحتى إذا ما ارتبطتا بشخصية أحد الناس أو أسلوبه البلاغى، لم يعد يُنظر إليهما باعتبارهما متعلقتين بأى طريقة جوهرية بقضايا منهجية أو معرفية. وعند فريدريش

(13) Quintilian, *Institutio oratoria*, Book IX, ii, pp.44-53

(14) Gregory Vlastos, *Socrates, ironist and moral philosopher*, Ithaca, ny: Cornell University Press, 1991, p. 28.

شليجل فإن المحدودية (ضيق النطاق) التى تصورت بها البلاغة التقليدية المفارقة جاءت من أنها لم تأخذ مأخذ الجد بما يكفى تصريح سقراط بجهله.

وكان شليجل أول مفسر لسقراط يكشف عن نواحى القرابة العميقة بين ادعاء سقراط موقف التهكم (المفارقة) ومناهجه الفلسفية، ومن ثمّ التعرف على مدى جوهرية المفارقة (التهكم) لمشروع سقراط فى الاستقصاء الفلسفى والنقد الاجتماعى. وهذا الاستبصار واضح فى أطول شذرات شليجل التى تتناول المفارقة السقراطية (*Lyceum fragment 108,Kritische Ausgabe,* 11:160) وهى تبدأ بملاحظة أن المفارقة السقراطية هى موقف الإخفاء والتظاهر الوحيد، اللا إرادى بالكامل مع ذلك المتعمد بالكامل. ومن المستحيل التظاهر بمثل هذه المفارقة أو إفشاء حضورها، ومع ذلك فليس المقصود بهد خداع أحد إلا ربما هؤلاء الذين يعتبرونها خادعة، فوظيفة المفارقة إذن ليست بلاغية بل معرفية وأخلاقية وهى لا تشير إلى أن صانع المفارقة لا يتظاهر ليتبنى موقعًا أسمى لنفسه، بل سيبقى فى مكان ضحيته المدعاة نفسه لأنه لا يمتلك السيطرة النهائية على حضورها أو على معناها. ويجمع التهكم (المفارقة) السقراطى أشد المواقف تعارضًا لأنه فى ذات الوقت متلاعب بالكامل، مخلص وسافر بالكامل ومع ذلك متستر ومتظاهر بعمق. والمفارقة هنا تنبع من شعور فنى إزاء الحياة (*Lebenskunstsism*) وروح علمية، وبذلك ترهص بما كان عند شليجل مقصد برنامج الشعر الحديث وهو: ينبغى أن يصير كل الفن علمًا، وأن يصير كل العلم فنًا، وينبغى أن يتحد الشعر والفلسفة (شذرة ١١٥، *II: 161*). فهى تتبنى نظرة ترنسندنتالية وليست بلاغية للغة، لأنها تحتوى وتثير شعورًا إزاء الصراع الذى لا حل له بين المطلق والمشروط، وبين استحالة وضرورة الاتصال الكامل. فمن ناحية هى أشد الرخص (إجازة الخروج على المقنن) حرية، ومن ناحية أخرى هى أشدها تقنينًا، وذلك على وجه الدقة بسبب ضرورتها المطلقة. وهى تبدى نفسها باعتبارها "محاكاة ساخرة مستمرة لذاتها" حيث لا تستقر الذات أبدًا مدة طويلة فى أى شكل متعين، ولكن حيث

يكون معنى حركتها صعب التمييز. وهكذا يمثل التهكم (المفارقة) السقراطى دور الطبيعة المتناقضة للتجربة الإنسانية سواء إزاء ما يمكننا معرفته وما نستطيع قوله. ومهما تكن تلك الصياغات موحية فإنها أقل دقة مما نرغبه فيما يتعلق بتوضيح لماذا أثارت المفارقة السقراطية اهتمام وفضول فريدريش شليجل أو بتوضيح ماذا كانت الأغراض الفعلية لهذه المفارقة. ويتطلب تقديم إجابة عن هذه الأسئلة الذهاب إلى ما هو أبعد، وغربلة التعليقات الأخرى المتناثرة عبر أعمال شليجل، لا عبر شذراته فقط، بل عبر الملاحظات الأكثر نسقية عن سقراط وأفلاطون فى محاضراته اللاحقة عن الفلسفة (وخصوصًا المحاضرات غير المنشورة فى عامى ١٨٠٤ و ١٨٠٥).

وكان استبصار شليجل الأساسى هو أن اتخاذ وضع التهكم (المفارقة) من جانب سقراط فى تأكيده للجهل أدى إلى تداعيات نوعية بالنسبة إلى منهجه الفلسفى، مثلما فهم أفلاطون بوضوح فى إقامة بنية محاوراته. لقد صنع أفلاطون فلسفة وليس مذهبًا.. فالفلسفة ذاتها هى أكثر التصاقًا بأنها سعى نحو المعرفة من كونها علمًا مكتملاً للمعرفة.. فهو لم يكمل قط تفكيره، لذلك يجب أن يدور الحديث عن العنصر المميز لفلسفته.. فى هذه الصيرورة الأبدية فى مداومة تطوير وتشكيل أفكاره التى سعى إلى أن يمثل داخل شكل جمالى فى محاوراته (*XII:209*). وكما تضيف شذرة الليسوم *Lyceum* رقم ٤٢، حيثما يتفلسف أحد ما فى محاورات شفاهية أو مكتوبة وليس بطريقة نسقية تمامًا ينبغى عليه أن يمثل دور التهكم (المفارقة) وأن يصر عليه (١١-١٥٢). وفضلاً عن ذلك فإن هذه العملية هى بالضرورة تفاعلية تبادلية لأنه ليس لدى الفرد فى أفضل الأحوال إلا منفذ جزئى إلى الحقيقة. وجهل سقراط هو ما يسوقه إلى البحث عن محادثة مع الاخرين، فهو ما يدفعه وراء أى اعتماد فلسفى ممكن على النفس. ومحاورات أفلاطون هى تمثيلات لهذا التفكير الجمعى من أجل الذات (*XII: 210*)، وذلك منهج شرحه شليجل بدرجة أبعد فى تحليلاته للسينج (إلى

جانب مقال ١٧٩٧ – ١٨٠١، نشر شليجل قطعة حول "أفكار لسينج وآرائه" عام ١٨٠٤، (*Kritische Ausgabe*, III: 46-102).

فالمفارقة كمنهج فلسفى تنطلق بواسطة دفع التعريفات وراء مدى استعمالها المعتاد حتى إلى النقطة التى تتمزق فيها. وهكذا تستتبع إجراءات الكثير من المحاورات السقراطية تحويل لفظ من سياق إلى آخر من أجل تعيين حدود تطبيقاته، وذلك مقياس صدقه الجزئى. وهذا المنهج يهدف بالقدر نفسه إلى تقييم المتكلم مثلما يهدف إلى وزن محتوى الصدق لأى قضية جزئية، ويمكن لذلك أن يوصف بدقة بألفاظ تشارلس ألتيرى Charles Alteri باعتباره "تحليل درامى المنزع يحكم فيه على فاعل بواسطة وعيه بشرط الملاءمة (مطابقة مقتضى الحال[١٥] *(relevance)*. وهذه الإجراءات تطرح أسئلة حول إلى أى مدى من مجال التجربة الإنسانية يمكن أن يمتد تعريف معين للشجاعة والتقوى والعدل ليغطيه، وما مقدار أن نظل واعين بهذه الحدود. وفى مد نطاق اللفظ ليشمل مجموعة من الحالات وثيقة الصلة، فيكون الإقرار بأى تناقضات تطرأ حاسمًا لأنها تشير إلى المدى الذى وصلنا إليه بتعريفاتنا. إن شذرة الأثينيوم ١٢١ تعرف الفكرة *Idea* بأنها مفهوم تم الوصول به إلى الكمال إلى نقطة المفارقة، تكذيب مطلق من نقائض أطروحات، تداخل التغيرات للمدركات المتصارعة دائم التولد الذاتى *(161 : 11)*. وفقط حينما يكون مفهوم قد تم اختباره بواسطة موازنته على خلفية أكبر عكسًا مطلقًا *inversion* له يكون قد بدأ فى صيرورته فكرة ***idea***. وهذه البنية الشكلية، تعليق الحكم بين ضدين، هى ما تعنيه شذرة الليسيوم ٤٢ حينما تؤكد أن "الفلسفة هى البيت الواقعى للمفارقة التى قد يحب المرء أن يعرفها بأنها الجمال المنطقى (١١:١٥٢). وهذا هو جانب المفارقة الرومانسية الذى التقطه نيتشه وهو الذى استهدف منهج التحدر والانتساب

(15) Charles Altieri, *Act and quality*, Amherst, ma: University of Massachusetts Press, 1981, p. 79.

genealogical عنده كشف الغطاء عن الدوافع الملتبسة وراءه. وإن نيتشه بقدر كبير هو وريث شليجل حينما يؤكد أن كل شيء إنسانى يستحق أن ينظر إليه بطريقة قائمة على المفارقة، فيما يتعلق بأصله: وهذا هو السبب فى وجود إفراط من المفارقة فى العالم (إنسانى، الكل بتناقضاته إفراط فى الإنسانى، قول مأثور ٢٥٢).

إلا أنه عند شليجل تكون قوة هذه المفارقة الفلسفية فى كشف التناقضات وقياس حدود حقائقنا متسمة بالاتساع والترابط وليست ببساطة متسمة بالتمزيق والتآكل، وهنا نجد موضع وقوع هيجل وكيركجور (بين آخرين) فى الخطأ عند قراءاته. وكما تقرر شذرة من دفتر هوامشه فى إحكام "المفارقة هى الفكرة، هى الكل *Universum*، لأن ممارسة المفارقة يحركها توق نحو الوحدة العقلية (شذرة ١١١، ***XVII 206***). فمفارقة شليجل تمتلك قوة معرفية نوعية من ذلك الصنف الذى كان نقاد أمثال بوث وهاتشيون Booth & Hutcheon شديدى الفاعلية فى تعريفه؛ أهداف صانع المفارقة هى أن يجعلنا نرى الأشياء ضمن سياق أوسع. وصيغة الاستفهام عنده تمضى إلى أبعد من أى نموذج يرى الاتصال باعتباره مجرد نقل أفكار واضحة التصور. فاللعب التهكمى بالمفاهيم والمقولات اللغوية الذى تأذى منه هيجل بعمق كان عند شليجل كما كان عند أفلاطون مقصودًا به أن يكون غرضيًا وكشفيًا.

إلا أن أغراضه هى بالقدر نفسه تربوية وأخلاقية كما هى معرفية، فهى متجهة نحو الأبعاد التفاعلية لموقف المحاورة مثلما هى متجهة نحو الأبعاد التفاعلية التبادلية لموقف المحاورة مثلما هى متجهة نحو كشف الحقيقة. وتمدح محاضرات كولونيا سقراط مدحًا رفيع القيمة بوصفه معلمًا؛ لأنه لم يؤثر أحد بمثل هذه القوة والتنوع على شخصيات وطرائق تفكير مستمعيه مثلما فعل هو، وبلغ امتيازه فى هذا المجال من العظمة درجة كاد الناس معها يقارنونه بالمسيح (***XIII: 198***). وقد ربط شليجل المفارقة ربطًا وثيقًا بالتنشئة الثقافية *Bildung*، هذا اللفظ (المصطلح) الألمانى واسع الدلالة والذى يشمل فى معانيه التعليم والتثقيف والتربية وتكوين الشخصية. "إن

التنشئة الثقافية تركيب وإكمال متناقضين إلى حد المفارقة (شذرة *XVIII:82*) وهى تربية غير عاطفية بكل حسم. ورغم ما فكر فيه هيجل فقد تعرف شليجل على الوضع الانتقالى للمفارقة باعتبارها لحظة، والمسئولية المترتبة على صانع المفارقة بأن يساعد على توجيه الدوافع الشكية التى يثيرها. إلا أن المفارقة عند سقراط وشليجل تتطلب الكثير من مستمعيها كذلك. وكما يوضح فلاستوس فإن مثل هذه المفارقة تهدف إلى تعزيز الاستقلال الذاتى للآخرين، كما أن نهايتها المفتوحة هى تحريض يسعى إلى تحريك الآخرين نحو صفات نوعية من تأمل الذات (سقراط – الفصل الأول).

وعلى الرغم من ذلك هل يستطيع تأمل الذات (الانعكاس الذاتى) الفلسفى من جانب صانع التهكم (المفارقة) السقراطى أن يتجاوز فى الواقع "المحاكاة الساخرة المستمرة للذات). فأن يأخذ المرء جهله جديًا معناه الانخراط فى ذلك النوع من اختبار الذات أى النوع العقلى المتسق الذى يضعه سقراط عند أفلاطون فى قلب المنهج الجدلى. ويستتبع ذلك رفض جعل الفروض بدايات وجعلها بالفعل ما تدل عليه اللفظة باليونانية ("ما يوضع فى أساس بناء ما" *hypothesis* أى مرقاة، درجة سلم أو موقع جيد للتقدم نحو هدف ما *Stepping stone* ومنصة وثب (نقطة انطلاق) *springboard*، من أجل الوصول إلى ما هو خال من الفرض عند بداية الكل[١٦].

وقد يكون شليجل أقل تأكدًا من أفلاطون فى قدرة الفلسفة على أن ترفع نفسها متحررة من الفروض، ولكنه ناصر بالقطع الحاجة إلى تذكر موقع الخطو.

وهكذا فإن ما حمله شليجل محمل أكبر جد من المحاورات الأفلاطونية هو شكلها الأدبى باعتباره التجلى الجوهرى لحقائقها الفلسفية. إن سلسلة الخطوات (الإجراء المتخذ فى المحاورات الأفلاطونية متطابق تمامًا مع روح الفلسفة، إنها ترتقى

(16) Allan Bloom (trans.), *The Republic of Plato*, New York: Basic Books, 1968, p. 191. See besides this passage (511c–511d), also 533b–533c and 537d. Schlegel links dialectic and irony at *Kritische Ausgabe*, vol. xviii, p. 392 (878).

إلى بوابات أسمى الأشياء وتكتفى بمجرد الإيماء الملتبس إلى اللانهائى الإلهى، الذى لا يسمح لنفسه بأن يتحدد معناه الصريح وبأن يفسر على نحو فلسفى" (*XII:210*). وتتضمن مراجعة شليجل النقدية لنظرية المحاكاة فى الوصول إلى الحقيقة بوضوح قراءة ضد عناصر معينة من النصوص الأفلاطونية، ولكنها تستبق التحول اللغوى الذى أضافه فيتجنشتين إلى الفلسفة فى القرن العشرين وهو تحول تشير إليه بوضوح المسافة الأسلوبية بين عنوان الرسالة باللاتينية *Tractatus* والعنوان الدارج فى "أبحاث فلسفية" *Philosophucal Investigations* مثلما يشير إليه الاختلاف فى مادة تناولهما. فإذا كانت الفلسفة كلها مجازية، أى إذا كانت "كل المعرفة رمزية" فإن الحقيقة ستوجد بنفس القدر فى طريقة العرض (التقديم *presentation*) وفى الحقائق القابلة للتأكيد (*XII:9*).

وستكون فكرة الجمال المنطقى عند مفارقة شليجل الرومانسية بنفس القدر من الأهمية مع المكون الثانى المسمى فى شذرة الليسيوم *Lyceum* رقم ٤٢، التهريج الترانسندنتالى *transcendental buffoonery*. فإذا تألف داخل المفارقة من متابعة حثيثة لتجاوز الذات التأملى فإن خارجها يشبه سيليناس Silenus (نصف إله أسطورى يونانى قام بتربية ديونيزيوس ويصور كرجل احتفالات كبير السن سكير) له قناع مهرج إيطالى بكل فكاهاته المبتذلة. وقد رأى شليجل هذا العنصر فى التقليد الكلاسيكى كذلك وعلى الأوضح فى كوميديا أريستوفان. ويرجع اهتمام شليجل بأريستوفان إلى أعماله الفيلولوجية الأكثر تبكيرًا التى شملت مقالاً حول القيمة الجمالية اليونانية" وتعقيبات موسعة على الكوميديا فى دراساته التاريخية عن الأدب اليونانى. وفى إعادة تقييم قطعية للحكمة المتواترة (إحدى إرهاصات:ميلاد التراجيديا" لنيتشه) اعتبر الكوميديا تكملة جوهرية للتراجيديا. وفى الحقيقة يمكن اعتبار الكوميديا الأتيكية (فى أثينا) نقلاً فلسفيًا موازنًا لتأكيد التقليد لممتد من بارمينيدس إلى أفلاطون

للوحدة، أنها تعلى من شأن تلك الأوجه من التجربة الإنسانية التى يمثلها ديونيزيوس "إله الفرح غير الأخلاقى، والوفرة الخارقة للأخلاق والتحرر الأبدى". (*I:20*).

وتمتلك مسرحيات أريستوفان نصيبها من شخصيات التهكم الخادع، ومن بينها سقراط نفسه فى مسرحية السحب. وكما هى الحال مع سقراط تعرف شليجل على بعد للمفارقة واسع النطاق فى عناصره من هذه النصوص لم يطبق عليها أحد تقليديا مصطلح المفارقة. فقد كانت المفارقة شديدة الجلاء عنده فى استراتيجية جمالية خاصة بالكوميديا اليونانية هى خطبة التعليق الجانبى الساخر بارابيسيس parabasis على لسان رئيس الجوقة قرب النهاية. وكان هذا المنظر قسمًا منتظمًا معتادًا فى كوميديا أريستوفان ويتألف من خطاب مباشر توجهه الجوقة إلى النظارة يقطع تمثيل الفعل فى المسرحية بتعليق على المسرحية نفسها غالبًا ما يكون انعكاسًا ذاتيًا، ولكنه قد يكون أحيانًا غير مباشر بدرجة كبيرة. وفى المعتاد كان المؤلف يستخدم هذا الفاصل كالتماس بأن يقر القضاة المحكمون فى المسرحية بسموها كما فعل أريستوفان بمهارة فى "السحب" و"الزنابير". وبهذه الطريقة يوجه التعليق الجانبى الانعكاسى الاهتمام إلى الشروط الفعلية للأداء فى مسرح أثينا. فالدراما اليونانية كانت تقدم على أساس المنافسة بين مسرحيات ثلاث تطمح كل منها لنيل الجائزة الأولى فى مهرجان ديونيزيوس بطريقة واعية بذاتها تاريخيًا. وغالبًا ما سعى هذا التعليق الجانبى الانعكاسى إلى تحديد المعايير الجمالية لتفوق مسرحيته بواسطة الإشارة إلى سوابقها وكذلك إلى منافساتها المباشرة. وقد رأى شليجل فى هذه المقاطعة للإبهام الجمالى اعترافًا قائمًا على المفارقة من جانب النص الدرامى بطبيعته الخاصة كتمثيل وبحدود مثل هذا التمثيل. ويلفت التعليق الجانبى الانعكاسى الاهتمام بالثنائية الأساسية للموضوع الجمالى، فهو فى الوقت نفسه يقوم على المحاكاة كما يقوم على الأداء ويفرض على الجمهور أن يأخذ فى اعتباره البعدين معًا على الفور. وتعمل جمالية الأداء على توسيع جمالية المحاكاة فى وجهين مختلفين. الأول أن التعليق

الذى يقطع الفعل يذكر الجمهور بأن المسرحية مثل أى صنيع جمالى قد تم إنتاجها بواسطة مؤلف فرد، كما أنها تعكس منظورًا خاصًا فهى لذلك تدعونا إلى تقييم وجهات نظر المؤلف وأغراضه بمعزل عن وجهات نظر وأغراض تلك الشخصيات الممثلة داخل النص. والثانى أن هذا التعليق بتوجيهه إلى الجمهور يحدد موضع أغراض المسرحية ضمن شروط للأداء محددة ومفتوحة أمام الجميع يساعد على تحديد معناها.

فالكوميديا بتأكيد وضعها الخاص كأداء تقوض الاستقلال الذاتى للعمل الفنى وهو سمة عادة ما اعتبرها النقاد شيئًا جوهريًا محددًا دونما وعى بالذات للجماليات الرومانسية. وفى الوقت نفسه تتحرك قراءة تتصف بالمفارقة للكوميديا متجاوزة الأغراض الاستراتيجية الباطنية المستورة التى يستطيع التحليل البلاغى التقليدى القيام بها. وهكذا تستبق المفارقة الرومانسية الدور متزايد الحسم الذى يلعبه السارد فى القص الحديث وخصوصًا الإقرار السردى الشارح (ما بعد السرد) بأن حكاية ما هى دائمًا تشكيل (تأطير يلخص وينتقى ويفسر ويرتب عناصره *construction*)، وتحكى من منظور متعين وتهتم بمشاركة الجمهور واهتمامه على أنحاء محددة. ولكن التحول الرومانسي المتميز فى هذه الاستراتيجية هو الإصرار على حدود هذا الإقرار نفسه واعترافه بأننا لا نفلت من التناقضات الظاهرية للقصديات التبادلية بمجرد تصويرها.

إلا أن القوة الفعلية للتعليق الجانبى الانعكاسى الجمالى عند الرومانسية تنبع من إبداع شليجل فى صياغة صلة بينه وبين الجدل (الديالكتيك) السقراطى. وكما أن رؤية التعليق الجانبى الكوميدى فى ضوء سقراط أظهرت تضمناته المعرفية.

فإن تأملات شليجل فى أريستوفان نبهته إلى السمات الأداتية فى المحاورة الأفلاطونية. وفى حدود عملية فإن التعليق الجانبى زود التقليد الرومانسى بأداة شديدة الطواعية والتكيف لحقن المفارقة فى النصوص الأدبية. وفى أغلب الأحوال كان

النقاد قد ميزوا المفارقة الرومانسية باعتبارها ممارسة أدبية ذات شكل ما من التعليق الجانبى على ذاتها (الانعكاس) و "الانتهاك الجذرى للإيهام بواسطة الإشارة ضمن عمل أدبى إلى مؤلفها وعملية خلق العمل، إلى خرق الحدود التى تفصل بين مستوانا من الواقع كقراء لكتاب أو جمهور فى مسرح وبين واقع الشخصيات فى كتاب أو مسرحية[١٧]. ووسط الرومانسيين الألمان كانت المفارقة من هذا الصنف تستعمل نسقيًا بواسطة لودفيج تيك Ludwig Tieck فى مسرحيات متنوعة بما فيها القطة ذات الحذاء برقبة، *Puss in boot*، والعالم انقلب رأسًا على عقب، والأمير تسيربينو Prince Zerbino والأخيرة وصفها شليجل بأنها الدراما الحديثة التى اقتربت أكثر من روح أريستوفان (*XI: 97*). وتتضمن مسرحيات تيك شخصيات ومؤلفا ونقادًا وجماهير فى مجالات مرحة غير محسومة حول جودة (نوعية) الأداء وإخراجه. وهو يتجاوز أريستوفان بإدماجه حتى استجابات الجمهور داخل عالمه المتخيل، كما هيأ المسرح للأعمال الحديثة المضادة للإيهام عند بريخت وجينيه وبيكيت وآخرين.

وهكذا فحتى على الرغم من أن مصطلح "المفارقة الرومانسية" لم يكن شائعًا فى ذلك الوقت فإنه يلائم بالفعل الكثير من أشد السمات تمييزًا للنزعة التجريبية التى انبثقت من الجمالية الرومانسية. ونحن نستطيع أن نجد التعليق الجانبى الانعكاسى على نحو مباشر مؤثرًا داخل التجاوزات التى تبتدى فى الأدب الرومانسى وما بعد الرومانسى. وقد أثبت شليجل فيما سبق أن "التعليق الانعكاسى فى رواية يجب أن يكون مستترًا وليس سافرًا كما كان فى الكوميديا القديمة". وقد اكتشف الكتاب الرومانسيون فى الواقع طرائق متعددة لتفعيله (شذرة ١٩٧، *XVI: 118*). أما "رواية" شليجل نفسه "لوسنده" *Lucinde* ورواية نوفاليس "هينريش فون أوفتردينجن" *von*

(١٧) ريموند إيمروار: "ممارسة المفارقة فى الرومانسية الألمانية المبكرة" فى كتاب جاربر "المفارقة الرومانسية". والمقالات على طول هذا المجلد هى تجميع غنى لنظائر تلك الأمثلة.
Raymond Immerwahr, 'The practice of irony in early German Romanticism', in Garber, *Romantic irony*.

Ofterdingen وحكايات الجان لبرنتانو *Marchen* وحكايات هوفمان، و"فرانكشتاين" لمارى شيللى، و"ذكريات واعترافات لآثم مبرر" لهوج و"اعترافات متعاطى أفيون إنجليزى" لدى كوينسى و"تنهدات من الأعماق" *Suspiria de profundis* فقد استعملت كلها بنية قطع الاستمرار المماثلة للتعليق الانعكاسى فى تحولات مباغتة من مستوى سردى إلى آخر، من حكاية الجان أو فانتازيا أو حلم إلى واقعية، ثم العودة من جديد. وحتى ضمن واقعية مستدامة باتساق فإن التجاوزات من النوع الذى استعمله ستاندال وفلوبير تثير النوع نفسه من الأسئلة التقييمية حول الترابط المتصل للأحداث ودوافع الشخصيات (والمؤلفين) التى على التعليق الانعكاسى أن يثيرها صراحة. فالرواة المتداخلون فى دون جوان بايرون والإنسان المعادة صياغته *Sator restartos* لكار لايل ويوجين أونيجن لبوشكين، وحتى الأنا الأكثر رصانة فى افتتاحية وردزورث يعلقون باستفاضة على مصاعبهم فى تنسيق عناصر نصوصهم طامسين فى القيام بذلك الخطوط النوعية بين السيرة الشخصية والقص المتخيل.

قدرنا المتميز

الكثير من الأصالة فى تجديد شليجل للمفارقة الكلاسيكية جاءت من النظر إليها خلال عدسة الفلسفة الألمانية المعاصرة. قد أمد أفلاطون وأريستوفان شليجل بنماذج ثرية للمفارقة ولكن كان كانط وفيختة هما اللذان أعطياه الإطار الفلسفى لشرح لماذا كانت مثل هذه المفارقة ضرورية، ولتبرير مدى احتياجها للتوسيع. ومن خلال دراسته المكثفة للمثالية الألمانية فى بزوغها وصل شليجل إلى إدراك الطبيعة التناقضية والمنظورية للمعرفة الإنسانية كنتاج لا معدى عنه لبنية الوعى الإنسانى .

وهنا يتم الشعور بتأثير كانط، وفى الواقع فى كل مكان من النظرية الأدبية الرومانسية باعتباره قوة الدفع الأساسية. فالشرارة الفلسفية المحركة للجماليات الرومانسية أحدثها التحول الترانسندنتالى الكانطى ببرهنته بواسطة حجج متسقة على

الانعكاسية الذاتية والتحديد الذاتى للعقل. لقد كان "نقد العقل الخالص" أكثر من "نقد الحكم"، ومع ما فى الأخير من شواغل جمالية صريحة، الأشد تأثيرًا عند شليجل والرومانسيين الآخرين، فالأول اتخذ نقطة انطلاقه من الطبيعة المتناقضة البادية للعقل، ومن عجزه الظاهر المحير عن الوفاء بالمهام التى وضعها لنفسه. ويبدأ "نقد العقل الخالص" بالقول "للعقل الإنسانى ذلك القدر المتميز بأن يكون فى أحد أنواع معرفته مثقلا بأسئلة ليس قادرًا على أن يتجاهلها ولكنه بحكم تجاوزها لكل قدراته ليس قادرًا أيضًا على إجابتها"(١٨).

فهناك إزاحة قائمة على المفارقة للوعى من نفسه فى المقدمة المنطقية الأساسة "لنقد العقل الخالص". ويؤكد كانط أنه على الرغم من أننا لا نستطيع أن نفهم الأشياء فى ذواتها مباشرة ونستطيع لذلك أن نعرف الأشياء بوصفها ظواهر فقط، كما تظهر لنا فحسب، فإننا نستطيع أن نصل إلى فهم شروط إمكان المعرفة (معرفة الظواهر) التى نمتلكها بالفعل، أى الأسس الموضوعية (التى تشترك فيها) لتجربتنا ومعرفتنا الذاتية (الإنسانية). ونستطيع لذلك أيضًا أن نفهم الضرورة التى بواسطتها يواجه (بالبناء المجهول) العقل بتناقضات ظاهرة ونعترف بحتمية حدود معينة. ويسعى "نقد العقل الخالص" لفرض نسق على المفاهيم القبلية *a priori* التى نستعملها لتنظيم وحتى بذلك لفهم عالمنا. "للفهم قواعد على أن افترضها مسبقًا باعتبارها موجودة من قبل الموضوعات المعطاه لى، ولذلك باعتبارها قبلية. وتجد تعبيرًا فى مفاهيم قبلية تتطابق معها بالضرورة كل موضوعات التجربة (ص ٢٣). ولكن الأفكار الأساسية للعقل بالتعارض مع مفاهيم الفهم ليست مطلوبة فقط لأعمال الفهم ولكنها أيضًا غير قابلة للمعرفة بواسطة هذا الفهم. "أفهم بالفكرة مفهومًا ضروريًا من مفاهيم العقل وليس من المستطاع تقديم موضوع مناظر له فى التجربة الحسية...

---

(18) Immanuel Kant, *Critique of pure reason*, Norman Kemp Smith (trans.), New York: St Martin's Press, 1965, p. 7.

(الأفكار الترانسندنتالية) هى مفاهيم العقل الخالص، وفى ذلك تنظر إلى كل المعرفة المتحصلة فى التجربة باعتبارها متحددة من خلال الكلية المطلقة للشروط" (ص ٣١٩).

وعلى الرغم من أنها غير قابلة للمعرفة فإن أفكار العقل هذه – الله الحرية، خلود الروح – تقع فى أساس الوحدة التى نسقطها فى (أو نجدها داخل) تجربتنا، وتنظم مطامحنا وسلوكنا. فنحن نفترض وحدة فى تجربتنا، واستقلالا ذاتيًا فى هويتنا وغرضا فى وجودنا لا نستطيع أبدًا أن نبرهن عليها جميعًا برهنة محكمة. ولكن أن نفعل ذلك بالضرورة عند أى استخدام كائنا ما كان لملكاتنا الذهنية، لذلك فمثل هذه الوحدة عند كانط ليست مجرد مسألة إيمان بل سمة متأصلة فى التجربة اليومية. وهكذا من الممكن القول إن الوجود الإنسانى ثنائى القطب، تجربى ومثالى فى الوقت نفسه، ذو مركزين متقاربين (متلاقيين)[١٩]. وقد أقر شليجل بوضوح بأهمية الثورة الكانطية فى الفلسفة وهو يقدر تضمناتها بهذه الطريقة. "أدخل كانط مفهوم "المنفى" "السالب" فى حكمة العالم. أليس من الممكن الآن أن يكون سعيًا مفيدًا إدخال مفهوم "الموجب" فى الفلسفة كذلك؟ (شذرة ٣ ١٦٦:١١). وعلى حين أن كانط قد أثبت وجود حدود متأصلة تحد المعرفة الإنسانية، بسبب الوضع الجزئى حتمًا لعقلنا وفهمنا، فقد رفض الاعتراف بالقوة التوليدية التحويلية للذات على تجاوز صياغاتها الخاصة. وظل من حيث الأساس تجريبيًا متشككًا فى عقلانيته، وحاولت أفكار العقل التوحيدية عنده التوازن دونما أساس راجح فوق هاوية فكرية.

ومن أجل الإمكان الموجب الذى تصوره شليجل كان التحول نحو يوهان جوتلب فخته، الفيلسوف الألمانى الذى أعطى ترانسندنتالية كانط شكلها المثالى المتيمز فقد ظلت فلسفة كانط بالنسبة إلى ذهن شليجل بسبب طموحاتها وطريقة

---

(١٩) حول هذا التوتر ارجع إلى الفصل الثالث خاصة من كتاب مارشال براون: Marshal Brown: *The Shape of German Romanticism*. Ithaca, NY. Cornell University Press, 1979.

عرضها النسقية سكونية أساسًا. فهى فى النهاية اعتبرت الذهن (فى مقولاته وأفكاره) والظواهر (فى نمط تصورها) كيانين ثابتين متطابقين ذاتيًا مخفقة بذلك فى العمل خلال مترتبات استبصارها نفسها القائم على المفارقة. أما كتاب فخته *Wissenschafrsleher (1974* (علم المعرفة فى الترجمة الإنجليزية) فعلى النقيض بدأ باعتبار التفكير فعالاً ديناميًا متجاوزًا لذاته. وأطروحة فخته التأسيسية تذهب إلى أن الذات هى التى تضع نفسها أو تعرض نفسها (تقدمها) *Dasuch setzt shch*. فالذات (الأنا) إذا تضع نفسها هكذا تخلق إمكان أن ترى نفسها باعتبارها منقسمة بين أن تضع وأن توضع، ومن ثم متجاوزة الشكل نفسه الذى وضعت نفسها فيه والذى يصير لذلك حدًا بدلاً من أن يكون تمثيلاً مطابقًا لذاتها على الرغم من كونه مرحلة ضرورية حيث يقدم موضوعًا للتأمل الذاتى. وفى تفسير شليجل لفخته صار ذلك فكرة أننا لسنا دائمًا إلا جزءًا من ذواتنا. الكائنات الإنسانية كلية القدرة، كلية المعرفة وخيرة بالكامل إلا أن الإنسانية ليست حاضرة بالكامل فى الفرد بل حاضرة جزئيًا فيه. الوجود الإنسانى لا يستطيع أن يكون حاضرًا أبدًا (٥٠٩،٥٠٦؛ ***see also CII, pp.337& 343 XVIII:pp***). ونستطيع أن نأخذ ذلك الحضور الجزئى للذات بالنسبة إلى نفسها بعدة طرق، بمعنى سيكولوجى (نفسى) أو سوسيولوجى (اجتماعى) أو سياسى، وكذلك بالمعنى الفلسفى، مثل الأنا وحدية الرومانسية التى رآها هيجل أو علامة على ما بين ذوات (تداخل الذوات) حيث الذات يتم التعرف عليها كمستودع للأفكار والعواطف وتكون إتاحتها للوعى متقطعة فى أفضل الأحوال[٢٠]. ومن الحاسم على أى حال النظر إلى أن ذات شليجل المتسمة بالمفارقة تحوم بين تحققاتها وقدرتها الكامنة ولا تميل بقدر أكبر إلى إحداها دون الأخرى. وماهيتها هى ترابط

---

(٢٠) انظر المفارقة والأخلاق وبخاصة الفصل الأول والثانى.

See Handwerk, *Irony and ethics*, especially chapters 1 and 2.

غير مستقر من هذا الأصداء، وديناميتها تنجم عن قصورها (عدم كفايتها) بالنسبة إلى ذاتها، وكذلك عن عدم رضاها عن هذا القصور.

وعند شليجل كانت المقدمة المثالية الأساسية هى أسبقية الصيرورة على الوجود، وهنا قد يمكن له أن يزعم أن كانط قد أخفق ببساطة فى دفع ادعائه بالجهل التهكمى بعيدًا بما يكفى. وقد نسب شليجل إلى فخته فضل اكتشاف قوانين الفكر، وبذلك اكتشاف كيف التحرك لتجاوز النزعة الريبية للفلسفة اليونانية الكلاسيكية بحدسها الذى يعتبر التجربة مجرد تدفق (*x11: 291-2*). لذلك ليس من المستغرب ألا تكون صيغة شليجل من الجدل المثالى (فى محاضرات يينا لعامى ١٨٠١ – ٢) شديدة الاختلاف عن صيغة فخته وربما يكون أكثر توكيدًا فى التشديد على تداعياته المزعزعة للاستقرار، وعلى ضرورة الذهاب إلى أبعد من قوانين المنطق نفسها التى اعتبرها فخته وربما يكون أكثر توكيدًا فى التشديد على تداعياته المزعزعة للاستقرار، وعلى ضرورة الذهاب إلى أبعد من قوانين المنطق نفسها التى اعتبرها فخته مقوِّمة (مكونة) للذات قوانين الهوية وعدم التناقض على وجه الخصوص – وهو يقدم بالفعل اعتراضين نوعيين على فخته فى محاضرات كولونيا اللاحقة. الأول: تأكيده على أن فخته لم يواصل متابعة متضمنات نموذجية الخاصة بتصور الذات فى سيرورتها. "فالفرق الوحيد بين فلسفتنا وفلسفة فخته ماثل فى أن فخته يقول: الأنا هى فى الوقت نفسه ذات وموضوع، على حين أنه فى لغتنا كان عليه أن يقول: الأنا تصير بذاتها، موضوعًا لنفسها (*x11:342*). الثانى، هو يستخلص نتيجة أبعد مستمدة من وجهة نظره التى تقرِّر أن الذات تستطيع فحسب أن تكون حاضرة إزاء نفسها على نحو جزئى. وفى ذلك نكون غير قابلين لتصور ذواتنا، بل نظهر فقط لأنفسنا أى أن الذات لا تنجب نفسها بأى معنى حرفى (*X11:343*). وهكذا يحرِّف شليجل بعناية نقد هيجل القائل بأن الذات الرومانسية تؤكد قوة خلق ذاتية تماثل فى الإطلاق ما تدعيه الأنا عند فخته فلا يصيب هذا النقد هدفه. وقد استنكر هيجل ذلك باعتباره دعوى مجردة خالصة، تسمح للذات بأقنمة لحظة السلب باعتبارها رخصة ذاتية فالتة

الانضباط، كما تسمح بالتخلى حتى عن واقعها المخلوق ذاتيًا باعتباره ليس جوهريًا. وبدلاً من ذلك وكما تؤكد أعماله اللاحقة نفسها يقر شليجل بأن المفارقة ترسى أساس نموذج للذاتية كان زمانيا من حيث الجوهر، وفى الحقيقة تاريخيًا فى طبيعته(٢١). ورؤية الوضع المعرفى للذات باعتباره حافلاً بالمفارقة لها نتائج منهجية بالنسبة لوجهة نظر شليجل فى الفلسفة والأدب. أولها أنها تشرط دعواه المتكررة مرارًا القائلة بأنه "إذا كان هدف الفلسفة هو المعرفة الموجبة بالواقع اللامتناهى، فمن السهل أن نرى أن تلك المهمة لا يمكن استكمالها" (*XII: 166*). فالفلسفة يجب بدلاً من ذلك (كما رأى نيتشه أيضًا) أن تصير تاريخية، لا تركز على أنماط التحليل الصورية النسقية، بل الأنماط التكوينية (التوليدية) *Genetic*. "فالتمثيل التاريخى الإنشائى (*constructuve*) وحده هو الموضوعى، الذى لم يعد يتطلب أى شكل برهانى (*ZVIII:35* شذرة ١٧٤). وتقع هذه المبادئ خلف اختيار شليجل نفسه لأن يشكل دفاتره الشخصية باعتبارها "سنوات التلمذة الفلسفية" *Philosophscge Lehrijaher*، سجلات تدربه الفلسفى. ومما له قوة الدلالة على أى حال أنه لم يكتشف أى صيغة ملائمة لنشر هذه السجلات ولجأ فى أعماله اللاحقة إلى شكل عرض المحاضرة. وثانى النتائج أنه يجب أن يكون تمثيل هذه المعرفة الجزئية المتحصلة فى متابعة المعرفة أدائيًا، يجسد ما يصفه. ويؤدى ذلك كما لاحظ فرنر هاماخر Werner Hamacher إلى جماليات ثورية، فهى أساس نفسها ولم تعد محاكاة للفكرة أو محاكاة للطبيعة *imitatio naturae*، إنها شكل فعل "الروح الإنسانية ولم تعد نسخ فعلٍ ما،

---

(٢١) هذا المنحى فى التفكير أنتج بعضًا من أفضل الأعمال قريبة العهد عن المفارقة الرومانسية بعث حركتها مقال بنيامين، وهى تشمل أعمال دى مان وكذلك مانفريد فرانك، فى مشكلة "الزمان" فى الرومانسية الألمانية.

Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik, Munich: Winkler Verlag, 1972

وكذلك يوشن هوريش فى "المعرفة المرحة بالشعر

Jochen Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976.

سواء أكان من أفعال الطبيعة أم الوعى"[٢٢]. وهى تحول الفلسفة إلى جماليات، إلى علم للتمثيل، وإلى انعكاسية ذاتية عن التمثيل. وبذلك تكون فلسفة فختة قد سمحت لشليجل أن يمنح التعليق الانعكاسى الأدبى قوة وبنية فلسفيتين أكثر دقة، معرفة له كسيرورة من الخلق الذاتى والإفناء الذاتى تهدف إلى وضع الذات نفسها موضع المساءلة. وفى الوقت نفسه أعطت المفارقة الرومانسية دافعًا أدبيًا للصياغات الفلسفية، معيدة غمر تلك الذات فى الخصوصية المميزة للنصوص الأدبية ومحركة لها فى تجاوز لشكلانية (صورية) منهج فيخته.

وهذه المفارقة المثالية إذن تقبل باعتبار مشكلتها هى القضية التى حاول كتاب كانط "نقد العقل الخالص" أن يعلقها (يضعها بين قوسين) بواسطة الإقرار بالطبيعة التناقضية باستمرار للفكر الإنسانى.

فإذا كان الذهن لا يستطيع أن يحيط بنفسه بالكامل، ولا حتى بشروط إمكان أو بالحدود النهائية للأفعال التى يؤديها هو نفسه، فإن مطامحه فى الاكتفاء الذاتى سوف تحبط دائمًا. وستكون معرفته بالضرورة تمثيلاً مجازيًا لكونه معلقًا بين الاستبصار الحدسى وعجزه الاستدلالى. وتلك النتيجة يمكن الشعور بها إما كتحرير أو كخسارة. ولكن تأكيد العجز فوق الطموح مثلما تفعل المفارقة السوداوية فى إروين Erwin لكارل زولجر Solger، أو الاستبصار المصاب بالعمى لدى مان هو أخذ الجزء محل (باعتباره) الكل. فعلى الرغم من أن الذات قد تكون دائمًا أقل مما تكونه، فهى أيضًا أكثر. "ولكن الإزاحة الطوعية للنفس من هذه الدائرة إلى تلك... التى لا تمتلك ببساطة الفهم والمخيلة، بل هى المعادلة للنفس بكاملها، والتنكر الآن بحرية لها الجزء، وبعد الان لذلك الجزء من وجود المرء، وتحديد المرء نفسه بالكامل إزاء امرئ

(22) Werner Hamacher. 'Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz', *MLN* 95 (1980). p. 1161.
فيرنر هاماخر: تأليف النوع الفنى. تحويل فريدريش شليجل نظرية الشعرية على أساس المبدأ المطلق عند فيخته.

آخر، يبحث المرء عن نفسه ويجدها بالكامل الآن فى هذا الفرد، وبعد الآن فى ذلك الفرد وأن ينسى متعمدًا كل الآخرين، فإن ذلك لا يمكن فعله إلا بروح تحوى داخلها عددًا من الأرواح ونسقًا كاملاً من الأشخاص، وفى داخلها فإن الكون الذى كما نقول ينبغى أن ينبت فى كل موناد، قد نما ونضج، (شذرة ١٢١ *Kritische Ausgabe, II:185*). وتقدم صياغة شليجل هنا وصفة لأحد الأنواع الفرعية السردية السائدة فى المائتى عام الماضية، وهو رواية تكوين الشخصية *Bildungsroman*. وروايات التربية هذه تتناول ذلك الطراز من الثورة الباطنية داخل شخصية مركزية باعتباره سيرورة تطورية. ومدح شليجل المبكر لرواية جوته فيلهلم مايستر " ومحاولته الخاصة الأقل نجاحًا فى هذا النوع "لوسنده" يقدمان نموذج نظرية للعديد من روايات تكوين الشخصية التى جاءت بعد ذلك، من رواية ستندال "الأحمر والأسود" و"رواية ديكنز "ديفيد كوبرفيلد" مرورًا بـ "التربية العاطفية" لفلوبير ورواية سلمان رشدى "أطفال منتصف الليل".

وإذا أخذنا فى الاعتبار الواجب التحويلى فى المفارقة سيبدو محتمًا أن المفارقة نفسها كمصطلح ستكون انتقالية مؤقتة. فمن الواضح أنها اختفت من كتابات شليجل، ولكن ما صارت إليه يظل خاضعًا للمناقشة. وبالنظر إلى تحول شليجل إلى الكثلكة اقتراح شتروشنيدر كورس Strohschchneider Kohrs لفظة الحب لتكون بديلاً لها، وفى موضع آخر بدا أن كلمة "الضمير" تثير شبكة مألوفة من الحدود ذات الصلة ؛ وقد اقترح فرانك أن المفارقة تصير "الزمن"، وبهلر أن تتحول إلى مفارقة التاريخ عند هيجل "[٢٣]. وربما نستطيع أن نقيس على نحو موثوق به بدرجة أكبر النتائج المباشرة للمفارقة الرومانسية بالنسبة إلى النظرية الأدبية والممارسة الأدبية.

---

(٢٣) Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, pp. 80–8; Handwerk, *Irony and ethics*, pp. 40–3; Frank, *Das Problem 'Zeit'*, pp. 181–93; Behler, 'The theory of irony', in Garber, *Romantic irony*, pp. 62–7, 76–80.
أسماء الكتب هى المفارقة الرومانسية ثم المفارقة والأخلاق، ثم مشكلة الزمن ثم نظرية المفارقة، ثم المفارقة الرومانسية.

من النظرية الأدبية إلى التاريخ الأدبى

بما أن مقالات أخرى فى هذا المجلد تعالج كثيرًا من المشاكل النوعية فى الجماليات الرومانسية، فإننى أريد ببساطة أن أشير إلى بعض التضمنات العامة للمفارقة الرومانسية بالنسبة إلى ممارسة النقد الأدبى أثناء الفترة الرومانسية نفسها. ومهما تكن صياغات شليجل بادية التجريد، فإن لتأملاته حول المفارقة أساسًا واسعًا تاريخيًا ونظريًا. لقد انبثق مفهومه عن المفارقة استنباطيًا من تأمله الطويل المدى فى أعمال مجموعة شديدة الخصوصية من الفلاسفة والفنانين، وكذلك استقرائيًا من دراساته واسعة المدى فى العديد من الآداب الأوروبية. وقد خدمه هذا المفهوم لأنه كان رحيبًا بما يكفى ليضم معًا مجموعته الانتقائية من الأسلاف ودقيقًا بما يكفى ليشير إلى تماسك خياراته. ويتضح المعنى المتوسع الذى أعطاه شليجل "للحداثة" فى فقرة أثينايوم رقم ٢٤٧ التى تدرج دانتى وشيكسبير وجوته باعتبارهم الثالوث العظيم للشعر الحديث واصفة إياهم بالمتعالين (الترانسندنتاليين) أو الكتاب الرومانسيين الذين يتشاركون ضمنًا فى الطموحات الانعكاسية الذاتية للمفارقة الرومانسية. ونستطيع تتبع استمرار نظرية شليجل فى المفارقة مع شواغله الأدبية التاريخية بواسطة النظر بإيجاز إلى مساحات ثلاث نوعية: التأويلية الأدبية، والمعيار *canon* ونظرية النوع الأدبى.

وتتركز النزعة التأويلية عند شليجل فى التكامل الفعال بين كل المكونات المختلفة للتجربة الجمالية، حتى تلك التى يفترض فى الأغلب أنها متميزة بذاتها. حتى انتهاك الإيهام الجمالى لم يكن مقصودًا به عنده أو يكون بالكامل قوة سلبية معطلة. وفى الواقع لقد رأى فيه شليجل انفتاحًا على مزج الشعر بالفلسفة كطريقة لإثبات أن القص المتخيل والتفكير التحليلى يمكن لهما أن يعملا كصيغتين للمعرفة متبادلتى الاعتماد. ولا ينبغى اعتبار أن فاصلاً من التعليق الجانبى سيقطع الفعل

الدرامى، بل سيرتبط به ويدفعه إلى الأمام مثلما ينبغى على الحبكة الدرامية فى نص معين أن تسعى بوعى لمد نطاق تضمنات استطراداته الفكرية.

وفى الوقت نفسه فإن المفارقة بواسطة إنكار الحضور الذاتى المباشر لذات مطابقة لنفسها تعقد مسألة أين يمكن تحديد موقع المعنى الأدبى. ويتم الإفصاح عن هذه النقطة بواسطة مثالين من أكمل أمثلة المفارقات الرومانسية استدامة (وإن يكن على نحو مؤقت)، هما "مونولوج" نوفاليس، و"ما لا يستطاع فهمه" لشليجل. والمثال الثانى كان خطاب وداع شليجل فى الأثينايوم الذى يبدأ بمساءلة أسس التأويل ذاتها. "من كل ما له صلة بتوصيل الأفكار ما الذى يمكن أن يكون أكثر إثارة للفضول من السؤال حول إن كان ذلك ممكنًا على الإطلاق" *(11 : 363)* [٢٤]. ويستمر لتأكيد أن اللغة على نحو نمطى تحبط مقاصدنا التوصيلية، لا كما قد نتوقع بسبب نواحى قصور متعددة فيها، بل بسبب أنها تقول أكثر مما نقصد. "الكلمات غالبًا ما تفهم نفسها أفضل من الذين يستعملونها" *(11 : 364)*. إلا أن حقيقة أننا لسنا بالكامل مسيطرين على لغتنا كما يؤكد نوفاليس " هى بقدر متساو فرصة كما هى عائق، لأنه إذا كان أحد الناس يتكلم لمجرد الكلام فإنه ينطق بأعظم الحقائق روعة وأصالة، ولكنه إذا كان يريد أن يقول شيئًا ما محددًا، فإن اللغة التى تجيء عفو الخاطر جريا وراء النزوة تجعله يقول أشد الأشياء مدعاة للسخرية وقلبًا للأوضاع" *(11 : 372)*. ويشق مونولوج نوفاليس طريقه الاستعارى من خلال مقارنات بين اللغة والرياضيات والموسيقى مدللاً على أننا نتكلم بأكبر قدر من الصدق حينما نطلق للغتنا العنان (نمنحها أكبر قدر من الحرية). ولكن "المونولوج" – واعيًا بوضعه المتناقض – يدور متحولاً إلى سؤال عن إن كان من الممكن أن يكون قد عبر عن هذه "الحقيقة" عن

---

(24) For a careful study of the multiple turns of Schlegel's text, see Cathy Comstock, "Transcendental buffoonery": irony as process in Schlegel's "Über die Unverständlichkeit" ', *Studies in Romanticism* 26 (1987), pp. 445–64.

اللغة بكفاءة، على وجه التحديد لأنه ظل يحاول أن يفعل ذلك، مما يترك بطبيعة الحال إمكان أن يكون دون وعى قد نطق بحقيقة مختلفة مفتوحًا.

ويوجد تفتح مواز فيما يتعلق بالمعنى عند الطرف الآخر من سلسلة التوصيل كذلك، تم اقتناصه فى فكرة نوفاليس عن القارئ بوصفه "مؤلفًا ممتدًا". وأحد أسباب أن متكلمًا أو مؤلفًا لا يستطيع أن يأمل فى التحكم فى دلالة ما يعبر عنه هو أن المعنى الكامل لكلماته لا توجد فيه وحده بل فى القوة الانفساحية التى لها عندما تتحرك من خلال الناس الآخرين. "أن يفهم شخص ما آخر ما هو أمر غير متصور فلسفيًا بل هو سحرى فى الحقيقة. إنه سر الصيرورة التى تكاد أن تكون إلهية، أزهار المرء تصير بذرة آخر" (شذرة ٧١٢ ٢٥٣: ***XVIII***). وتنهار محاولة شليجل فى "جرد عدم القابلية للفهم" لأن يصنف فى مقولات المجموعة الكاملة من المفارقات الممكنة متحول إلى فوضى قابلة للتنبؤ بها، ولكن نتيجتها هى أن هناك قوة إيجابية فى عدم القابلية للفهم. وكما يستطيع أى امرئ أن يتبين على الفور، فإن أغلى ما تملكه الكائنات البشرية، وهو رضاؤهم الداخلى، يتوقف فى النهاية على مثل تلك النقاط التى يجب أن تترك فى الظلام، ولكنها بسبب ذلك نفسه تتحمل وتدعم الكل وستفقد قوتها فى اللحظة التى أردنا أن نذيبها فى فهم" (١١:٣٧٠). إنها النصوص وتلك العبارات التى لا تفترض أنها تتحكم فى معانيها ذاتها وتترك مساحة كافية للقارئ الذى تعد عنده أشدها إثمارًا من الناحية العقلية. لذلك فإن أفق شليجل المتسم بالمفارقة ينحو منطقيًا إلى تمييز الكثير من الأعمال والأنواع التى تركت جانبًا أو حتى عُدت مستعصية على الفهم بواسطة المعيار الأدبى التقليدى. ويشغل شيكسبير المكانة الأكثر مركزية فى إعادة الترتيب الرومانسية لأن نصوصه تحوى بوفرة كل استراتيجية أدبية تقديرية يمكن أن يعتبرها المرء متسمة بالمفارقة وبامتزاج العناصر الكوميدية والتراجيدية والدرامية داخل المسرحية التى تعلق على طبيعة التمثيل الدرامى والاستقصاء الاستعارى للعلاقة بين التمثيل والواقع فى صور مثل العالم كمسرح.

ولكن هذه السمات السطحية تعنى القليل عند شليجل بالقياس إلى الحساسية الأساسية التى تحول كل هذه النبتات إلى اكتمال. إن شذرة أثنايوم رقم ٢٥٣ تقلب الشك الكلاسيكى الحديث فى شكسبير على رأسه بواسطة الإصرار على "صواب" تمثيلياته. وهو يعنى بالصواب ضروب الرنين الداخلى التى تشير إلى وعى مؤلف بالعلاقات المتعددة بين الأجزاء المختلفة لنص مُعطى. "شكسبير هو نسقى أيضًا بقدر لا يصل إليه آخر، الآن من خلال تلك التعارضات التى تسمح للأفراد والكتل وحتى للعوالم أن تتقابل معًا فى تجمعات فاتنة، والآن من خلال تماثل موسيقى على السلم الكبير نفسه خلال تكرارات وألحان ضخمة، وغالبًا خلال محاكاة ساخرة للحرف وخلال مفارقة موجهة نحو روح الدراما الرومانسية ودائمًا من خلال أعلى وأكمل فردية وأكثر تمثيل متعدد الجوانب لها رابطًا كل مراحل الشعر" (٢٠٨:١١ ،*fragment 253*). وكما فعل فى مقاله عن جوته يرى شليجل المفارقة هنا روحًا تحوم فوق تخوم أشد الأعمال تنوعًا وتعددًا داخليًا موحية بوحدة لا تحتاج إلى أن تكون مرئية بوضوح هى فى أى لحظة تراكيب نوعية داخل النص نفسه، ولا تستطيع أن تبدأ فى الوجود بمعزل عن عون قارئ ما فى بنائه.

إلا أن القص الخيالى النثرى وخصوصًا فى شكل الرواية الحديث هو الذى يقدم أكبر إمكانات للمفارقة. ولم يقف شليجل عند الدعوة إلى إعادة اصطفاف تراتبات الأنواع التقليدية لإعطاء امتياز لهذا النوع الجديد نسبيًا، بل لقد بذل جهدًا ليجد مكانًا داخل هذا المعيار الذى جدده لمؤلفين "طائشين" مثل ثربانتس وستيرن. فقد أعلى من قدر دون كيشوت إلى مكانة أعلى فى حوار حول الشعر (٢٨٢ : ١١ -٣) شذرة ٣٤٦). ومثل نظيريه الأكثر احترامًا فإن ثربانتس يؤكد فجوة المفارقة بالمثل على نطاق بنائى كبير بالجزء الثانى من دون كيشوت الذى يقوم بدور تعقيب على الجزء الأول بأكمله، وبذلك يصير الجزء الأول بمعنى ما بطلاً للجزء الثانى. ولتريسترام شاندى تعقيب ذاتى مماثل على سطحه كذلك عندما يصبح فعل الكتابة ذاته موضوعًا

وحتى الشخصية الرئيسية فى النص. وكما هى الحال عند ثيربانتس من الجوهرى عند شليجل أن تتوازن هنا المفارقة الانعكاسية بواسطة السمات العاطفية شديدة الوضوح فى نص ستيرن، فالمفارقة تتطلب مغامرات عائلة شاندى لكى تقيم توازنًا بين أبعادها العقلية وغرضيتها الأخلاقية.

وإلى جانب إعادة بناء الماضى الأدبى تتطلع المفارقة الرومانسية إلى أدب المستقبل كذلك، وأوضح فى تضمن النوع. ومن الأدوات الواضحة لتشويش الإبهام الجمالى مزج أنواع متميزة وحتى متنافرة. وشليجل يوصى فى "خطاب حول الرواية" بأدب يستطيع أن يجمع معًا مؤلفين ونصوصًا من الماضى فى نظرية للرواية ستكون هى نفسها جديدة كالرواية كما استطاعت "فيلهلم مايستر" لجوته أن تبرع فى فعله. وحدود الأدب لا تقف عند القص الخيالى لأن "التاريخ الحق هو أساس كل الشعر الرومانسى" (٣٣٧ : ١١).

وعلى حين تحاول المفارقة الرومانسية الوصول إلى "الشعر العالمى التقدمى" فإنها تستدير أيضًا نحو أشد الموضوعات الجمالية صغرًا ونحو أشد الأشكال الجمالية تحددًا وإقرارها بالطبيعة المنظورية التى أرست أساس نظرية للشذرة باعتبارها شكلاً. فالشذرات لم تقدم فحسب السياق لنوع من استبصار دقيق الصقل مثير الصياغة يحبه شليجل، بل فرصة لممارسة نشيطة لفلسفة متناغمة *symphilosophie*. إن الأنتيوم ومجموعتى *Biutenstaub und Idees* من الشذرات كانت كلها إلى درجة ما جماعية حيث بذر شليجل إسهامات من شركائه الرومانسيين فى التقطيرات التى استخلصها من مواد دفاتره الخاصة. إن إيحائية شكل الشذرة الذى وصفه شليجل غالبًا باعتباره انفراج المنظر إلى اللانهاية *échapée de vue into the infinity* أو "الفطنة النقدية" *critical wot* جعلها طريقة مثالية لقدح شرارة الاستجابة التفاعلية التى اعتقد شليجل أنها جوهرية فى الممارسة الأدبية أو الفلسفية.

وتستمد المفارقة الرومانسية جاذبيتها كمفهوم فى جزء كبير من المعنى الذى يمكن ربطها به إلى أى فكرة رومانسية أخرى تقريبًا فى عملية تمتد إلى ما لا نهاية. ولكن بما أن شليجل نادرًا طوال مسار التاريخ الأدبى ما كانت له الكلمة الأخيرة حتى فيما يتعلق بالمفارقة، فلن يكون بعيدًا عن الدقة أن نعطيها له هنا مع تذكرة تهكمية من مقاله من عدم القابلية للاستيعاب: "إن أعلى حقائق من كل نوع هى تافهة على طول الخط ولهذا السبب نفسه لا شىء أشد ضرورة من التعبير عنه بكل طريقة جديدة دومًا وحينما يكون الأمر ممكنًا بكل طريقة جديدة دومًا وحينما يكون الأمر ممكنًا بكل تناقضه دومًا، حتى لا ينسى أنها ما تزال موجودة وأنها لا يمكن أبدًا أن يعبر عنها بالكامل (٣٣٦ : ١١).

الفصل الحادى عشر

نظريات النوع الأدبى

بقلم: تيلوتاما راجان

ترجمة: إبراهيم فتحى و لميس النقاش

(١)

لعله من المثير للدهشة طرح نظرية رومانسية للنوع الأدبى، إذ إننا بصدد تلك الفترة التى كتب فيها ويليام وردزورث أن على كل كاتب أن "يخلق الذوق الذى يسمح بالاستمتاع بكتابته"، ومدحت مدام دى ستايل ألمانيا لأن كتابها على العكس من فرنسا "يخلقون جمهورهم"، وأكد فيكتور هيجو ضرورة الحكم على الكاتب انطلاقًا من "قوانين تنظيم عمله" وليس من "القواعد والأنواع الأدبية"[١]. ولكن كما يشير هيجو فإن الرومانسية ربما لا ترفض الأنواع الأدبية بقدر ما توسع من نطاقها بحيث لا تصبح نظامًا لاستبعاد ما عداه. ويطرح هيجو للتساؤل مسألة مطابقة النوع للشكل المتحقق، ملاحظًا أن ما يعتبر "إخلالاً" عادة ما يكون شرطًا لمميزات(العمل)" (ص ١٠٧). كما يشير إلى ما تم التنظير له فى ألمانيا بشكل أكثر اتساقا باعتباره بحثًا فى التأويل: وهو فهم نصوص مختلفة ثقافيًا وتاريخيًا من خلال قراءة "نفسية" و"نحوية"

---

(١) انظر

William Wordsworth, 'Essay supplementary to the preface', in *Literary criticism of William Wordsworth*, Paul M. Zall (ed.), Lincoln, ne: University of Nebraska Press, 1966, p. 182; Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, n.d., pp. 110–11 (translation mine); Victor Hugo, Preface to *Cromwell*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 107 (hereafter cited in the text – translations mine).

و"تقنية" [٢]. يربط فيلهلم ديلتاى فيما بعد علم التأويل الخاص بالرومانسية بتراث يبدأ من لايبنتس مرورًا بجوته وهيردر وحتى ما بعد الكانطيين، تراث يرى "خلف المظهر الخارجى البنية التى تشكل روح" الظواهر الطبيعية والثقافية.[٣] وبذلك تؤسس الرومانسية علم تأويل النوع وتستبدله بالمداخل التداولية والشكلانية السابقة وتحل مدخلاً ظاهرياتيًا للأنواع كتعبير عن حالات متصارعة أحيانًا للوعى (الثقافى). فالأنواع لا تتحدد بأثرها أو ملامحها البنائية ولكن كموقع للتفاوض بين الموضوع والذات، الجوانية وتبديها الخارجى، أو كتجسيد ملائم أو غير ملائم "للفكرة". وفى هذا المقال نرصد ظهور "نظرية فلسفية للنوع الأدبى" حتى تم إرساؤها مؤقتًا على يد هيجل وإن كان تأثيرها يستمر متجاوزًا ما ورد فى كتاب هيجل علم الجمال ويظهر فى نظريات متباينة من كيركجور إلى نيتشه وبنيامين ولوكاتش وباختين وبول دى مان كما يظهر فى رياضيات الأشكال الثقافية والتى تتجاوز الأدب بل وحتى الفنون.

ويهمنا هنا الرجوع إلى اثنين ممن ناقشوا النظرية الرومانسية للأنواع الأدبية، يرى بيتر ستسوندى التحول من "عصر التنوير إلى المثالية الألمانية" كتحول من نظرية "تداولية" للأنواع إلى نظرية فلسفية".[٤] كما يرى أن فريدريش شليجل بدأ اهتمامات غائية استكملها هيجل حيث قام بتركيب وعى جديد بالتغير التاريخى مع

---

(٢) هذه مصطلحات فريدريش *شلايرماخر* Friedrich Schleiermacher والذى يكمن *المدخل الأمثل فى*
The Hermeneutics: the Outline of the 1819 Lectures', J. Wojcik and R. Haas. (trans.), *New literary history* 10 (1978), pp. 1–16.

ولمزيد من المناقشة حول التأويل الرومانسى انظر
Tilottama Rajan, *The supplement of reading: figures of understanding in Romantic theory and practice*, Ithaca, ny: Cornell University Press, 1990, pp. 15–99.

(٣) *انظر:*
Wilhelm Dilthey, 'The Schleiermacher biography', in *Dilthey: selected writings*, H. P. Rickman (ed.), Cambridge University Press, 1976, p. 53. See more generally pp. 50–67.

(٤) *انظر:*
Peter Szondi, *On textual understanding and other essays*, Harvey Mendelsohn (trans.), Minneapolis, mn: University of Minnesota Press, 1986, p. 78.

المتطلبات النسقية "للفلسفة". وعلى العكس من هذا الرأى فإننى أرى أن كتاب هيجل **علم الجمال** ليس تسوية وحلاً للاتجاهات السابقة ولكنه كان نقطة تحول نحو اتجاهات جديدة مختلفة. فستسوندى يعتبر علم الجمال جزءًا من مخيلة فلسفية تقدم سردًا شارحًا للفن metanarrative لا يقف عند منهجية لدراسة الفن: فعلم الجمال هو "المرآة"، كما يقول شليجل، التى يرى فيها الفيلسوف "الماهية الداخلية لتخصصه" فى حالة عيانية وواقعية.[٥] ولكن بالرغم من إغراءات الشمول الفلسفى فإن إسهامها الحقيقى كان على مستوى المنهج. فبدلاً من اعتبار الفلسفة الفرع الرئيسى لدراسة الرومانسية وعلم الجمال المثال التطبيقى لهذا الفرع، فإننى أرى فى الرومانسيين مفكرين تبنوا فروع المعرفة المتداخلة فتناولوا الأنواع الأدبية من ناحية فلسفية (ونفسية) أكثر من تناولها بالطرق الآلية. فليس دور "الفلسفة" أن تضفى نظامًا نسقيًا على التاريخ، بل إن تناولها بالطرق الآدبية. لدى النظرية (ما بعد) الهيجلية، محاولة فلسفية للخوض فى المشكلات وفى حلها وهى تخضع فى النهاية للاختلاف الثقافى والتاريخى.

أما بالنسبة لسيرس هاملن بالرغم من أنه لا يعطى نفس القدر من الأهمية لمسألة النسق فإنه بدوره يرى أن الإسهام الأساسى للرومانسية الألمانية يتمثل فى نظريتها "الفلسفية" للأنواع الأدبية. ويرجع الفضل فيها إلى نظرية جوته فى المورفولوجيا (فرع من علم الأحياء يبحث فى شكل الحيوانات والنباتات وبنيتها). مثلها مثل النباتات كل نوع له بنية تكاملية Gestalt (بنية أو صورة من الظواهر الطبيعية أو البيولوجية أو السيكولوجية متكاملة بحيث تؤلف وحدة وظيفية ذات خصائص لا يمكن استمدادها من أجزائها بمجرد ضم بعضها إلى بعض.) وهذه البنية ليست "مخططًا ولا معيارًا مجردًا" إنما هى " التشكيل المتفرد والمميز لكل عمل." كما يضع

---

(٥) انظر:

F. W. J. Schelling, *The philosophy of art*, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989, p. 8.

هاملن النظرية الرومانسية للأنواع الأدبية فى السياق الأوسع للنظرية المثالية لما بعد الكانطية حول "الوعى"(BewuBtsin) وتطوره الجدلى أو التعلم (Bildung) للتأكيد على أن الرومانسيين رأوا الأنواع كتعبير عن "حالة ذهنية"[٦]، وإن كان هاملن يقصر النظرية الرومانسية للأنواع الأدبية على ما يسميه أليستر فولر "بالأنواع المركزية" فى مقابل "الأدب الموسع". ولكن فى حين يحدد جوته الملحمة والقصيدة الغنائية والدراما "بالأشكال الطبيعية للشعر،"[٧] فإن فريدريش شليجل يقصر هذا التقسيم على الأدب الكلاسيكى باعتبار "الأنواع الحديثة إما كلها واحدة أو لا نهائية العدد."[٨] وبناء عليه فإن الرومانسية وإن كانت ضيقت إلى حد ما من استخدام مصطلح النوع (species) Gattung نفسه إلا أنها على مستوى التطبيق فتحت على نطاق واسع من حدود النوع الأدبى حيث تم التنظير لأنواع دلالية (سميوطيقية) مثل المفارقة والمجاز التمثيلى مع أنواع أو "أصناف" من الحساسية مثل الساذج (التلقائى) والعاطفى (ماهر الصنعة). وقد كان امتداد التوسع الظاهرياتى للنوع نتيجة للتوتر بين النظريات المورفولوجية ونظريات الوعى التى يراها هاملن متنامة. فمن ناحية تؤدى فكرة جوته عن البنية التكاملية Gestalt إلى تعريف للنوع باعتباره "ظاهرة طبيعية ... وليس ظاهرة تحكمية"[٩] فيتم فهم الأنواع على أنها تعبيرات عضوية للوعى ويتم استيعابها بما يطلق عليه كوليردج "تشكل الشكل بوصفه أداء (اتخاذ إجراءات) Form as

---

(٦) انظر:
Cyrus Hamlin, 'The origins of a philosophical genre theory in German Romanticism', *European Romantic review* 5, no. 1 (1994), pp. 9–11.

(٧) *انظر:*
Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1982, p. 17; Hamlin, 'Origins', p. 13.

(٨) انظر:
Friedrich Schlegel, *Literary notebooks 1797–1801*, Hans Eichner (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 1957, p. 110. (When cited: translations mine.)

(٩) *انظر:* Hamlin, 'Origins', p. 10.

proceeding وليس "شيئًا مضافًا superinduced"[١٠] ومن الناحية الأخرى ولأن هذا الوعى متضمن فى عملية التعلم Bildung فإن الطبيعى يضفى عليه صبغة تاريخية مما يسمح لأنواع جديدة بالظهور.

ومن هنا يأتى هذا المقال ليحدد الإسهام الرومانسى فى التحول من نظرية النوع الشكلانية إلى نظرية ظاهراتية، وفى التوسع الناتج عن ذلك من تحليل النوع إلى أشكال أخرى للوعى الثقافى، وفى إدراك تاريخية هذه الأشكال. وسنرجع بالأساس للرومانسية الألمانية بما أننا نركز على النوع فى مستواه "النظرى" – وهو شكل للبنية المعرفية نادر فى إنجلترا حيث يسود "النقد" التطبيقى وحيث لم يتم تأسيس "علم الجمال" كفرع مستقل من فروع المعرفة. ففى حين يتوجه "النقد" من بوب وحتى أرنولد إلى دائرة الجمهور فإن "نظرية" علم الجمال تقوم على استقلالية الحكم الجمالى. وقد قام كلاوس بيرجان بوصف سيادة ذلك النوع تحديدًا من النقد الأدبى فى ألمانيا فى عصر التنوير حيث التزم النقد "بالذوق" المرتبط بتركيبة جمهور الطبقة الوسطى، واتخذ من وسائل الإعلام التى تلقى استجابة اجتماعية من مجلات ودوريات مجالاً له.[١١] ولكننا نشهد مع حركة **العاصفة والاندفاع** sturmund-drang تأكيدًا متزايدًا على شخص الفنان والقصد المثالى أو الروح الباطنة للعمل. ويأخذ الترويج لفكرة **العبقرية** منحى أنثروبولوجيًا أحيانًا (كما فى دعوة هردر إلى عبقرية الشعب *volk*) أو منحى فرديًا (كما فى التأكيد التأويلى على فهم المؤلف أكثر من فهمه هو لنفسه).

---

(١٠) *انظر:*

Samuel Taylor Coleridge, 'On poesy or art', in *Biographia literaria, with his aesthetical essays*, J. Shawcross (ed.), 2 vols., Oxford University Press, 1907/73, vol. ii, p. 262.

(١١) *انظر:*

Klaus Berghahn, 'From Classicist to Classical literary criticism, 1730–1806', in *A history of German literary criticism*, Peter Uwe Hohendahl (ed.), Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1988, p. 21.

وكلا المنحيين يرى فى العمل الفنى والثقافى عملاً فريدًا من نوعه، ومن داخل هذا الانفتاح على التفرد تنطلق إعادة صياغة فكرة النوع الأدبى.

فهذا التأكيد على التفرد يمهد الطريق لتأسيس علم الجمال كخطاب له مساحته الخاصة، بحيث يمكن رصد التحول فى النموذج التوجيهى فى ألمانيا بين ١٧٣٠ و١٨٣٠ من خلال تراجع موقع المقالات والمراجعات التى تتسم بحس الهواة لصالح الأبحاث والمحاضرات الأكاديمية، ولصالح الشذرات أيضًا وإن كان ذلك بشكل مختلف. وهذا التحول يكاد لا يكون ملحوظا فى إنجلترا، ففيما عدا شيلى وكوليردج لا نجد أثرًا لتحول الأنواع الخطابية التى ميزت الرومانسيين الألمان: فلا نجد محاولة بناء علم الجمال كفرع مستقل من فروع المعرفة له استقلاله من خلال البحث العلمى وخلق نسق (كما لدى شيلنج وهيجل) ولا نجد كذلك الأمثال والحكم النظرية التى تستعصى على القولبة أو الاندراج فى السياق الإمبريقى. (كما لدى شليجل) فالأكثر انتشارًا فى النقد الإنجليزى هو المقالات والمراجعات ودراسات تاريخ الأدب التى صاحبت المختارات الاولى التى جمعها توماس كامبل وروبرت سوثى فى محاولتهما لخلق أدب قومى.(١٢) وبالفعل تشهد الطبيعة المختلطة لكتاب كوليردج سيرة أدبية (١٨١٧) والذى جمع ما بين النظرية ما بعد الكانطية والنقد التطبيقى، على القلق المصاحب لأى إعادة تشكيل النموذج السائد (اجتماعيًا) فى النقد. وحتى عند شيللى تظل سلطة المجال العام جلية رغم ادعائه أن الشاعر "سيعتل عمله" إذا كتب طبقًا "لتصورات [معاصريه] حول الصواب والخطأ".(١٣) فإذا نحينا جانبًا التشابهات مع

---

(١٢) أشير هنا إلى:
Thomas Campbell, *Specimens of the British poets; with biographical and critical notices, and an essay on English poetry*, 7 vols., London: John Murray, 1819, and to Robert Southey, *Specimens of the later English poets*, 3 vols., London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1807, *Select works of the British poets from Chaucer to Jonson*, London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1831, and *The lives and works of the uneducated poets*, 1831; rpt. London: H. Milford, 1925.

(١٣) انظر:
Percy Bysshe Shelley, 'Defence of poetry', in *Shelley's poetry and prose*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977, p. 488.

رومانسية مدينة بينا نجد أن "دفاع عن الشعر" (١٨٢١) تمت صياغته فى إطار "مجال عام لعلم الجمال"[١٤] فكان دفاعًا فى مواجهة هجوم بيكوك على الشعر فى كتابه عصور الشعر الأربعة (١٨٢٠) ومن هنا فإن نظرية شيلى للأنواع هى نظرية أقرب لإصدار الأحكام منها نظرية لإضفاء النسق أو إضافة الصبغة التاريخية. فنجد فيها القص يقع فى مرتبة أدنى من الشعر استنادًا إلى انشغاله بالجزئى الذى يشوه المشروع المثالى. (ص٤٨٥) ونجد (فيما سوف يتردد فى التاريخ الأدبى المحافظ كما لدى كامبل) أن الدراما ليست سوى مصدر لعدوى المحاكاة والوجدان ما لم "يظل التعبير الشعرى ساريًا فيها"، بسبب ما تبديه من "تعاطف" مع تعفن الحياة الاجتماعية".(ص٤٩١)

ومما لا شك فيه أن الرومانسية الإنجليزية جربت كذلك "فصل" الفن عن الحياة العامة، ونظرية كوليردج وشيللى جديرة بالذكر هنا، وقبلهما إدوارد يونج فى كتابه **"تكهنات فى التأليف الأصيل"** (١٧٥٩). وفى نفس الوقت فإن الأدب غنى بأشكال التجريب فى النوع والتى تدعو من خلال "جمالياتها غير المكتوبة"[١٥] إلى نفس نظرية النوع التجديدية التى انطلقت فى ألمانيا. كما نجد توازيات مع إدراك ج ج هيردر (والتى سنناقشها فى الجزء التالى) أن الثقافات المختلفة تكتب "أصنافا" مختلفة من الشعر، نجدها فى محاولات التنقيب عن المخلفات لاستعادة "عينات" من الشعر الإنجليزى العتيق، أو الكشف عن تراث "الشعراء غير المتعلمين" كما فى كتاب سوثى **حياة وأعمال الشعراء غير المتعلمين** (١٨٣١). ومع ذلك يقصر سوثى عن الاحتفاء بما هو خارج عن الأدب المقر باعتباره "جزءًا من الشعب" *Volk* مفضلا تعريف هؤلاء الشعراء بالنفى: "غير المتعلمين". وهو بهذا يمضى فى التعامل مع الآخر النوعى باعتباره "قطعة أثرية" أو مدعاة للفضول كما هو واضح لدى توماس بيرسى

(١٤) *انظر:*

Berghahn, 'From Classicist', p. 97.

(١٥) انظر:

Claudio Guillen, *Literature as system: essays toward the theory of literary history*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971, p. 127.

فى إعادة اكتشافه لذلك النوع الهامشى فى الشعر الإنجليزى وهو القصيدة القصصية فى معرض قصة "التطور" التى يبرر بها قيامه بذلك المشروع. ويخفق بيرسى، الذى ينشر ما بين القصائد القصصية القديمة أخرى غنائية "راقية" يستسغيها "الذوق" المعاصر، فى التعامل مع القصيدة القصصية كنوع مختلف معرفيًا عن القص وعن القصيدة الغنائية (وهو يدرج القصيدة القصصية تحت البند الأخير بسبب قابليتها "للغناء").[١٦] ومثل هذا النقد يظل إذن رغم أخذ تنازلاته فى الاعتبار للاختلافات الثقافية متمركزًا بقوة فى مجال الحياة العامة المعاصرة.

إن النقد الإنجليزى إذن يفترض أن النوع الأدبى يساهم فى تكوين الجمهور المناسب من خلال تكوين "الذوق" و"إصدار الأحكام" فيعترض وردزورث على "روايات الإثارة" و"المآسى الألمانية ... المريضة" والتى تقدم للعقل "الإثارة الغليظة العنيفة"، فى حين ينتقد كوليردج الروايات لتأثيرها "المؤلم" على "العواطف" وإثارتها "للفضول والحساسية".[١٧] لقد كانت هناك بالطبع آراء مختلفة حول الأنواع الأدبية المتنوعة. فنجد ويليام جودوين يستهل مقالته "عن الاختيار فى القراءة" بملاحظة أن "الفتيات" عادة "ما يمنعن من قراءة الروايات".[١٨] فيرى جودوين أن النص يتحدد "بأثره" وبما أن الأثر لا يمكن تقنينه فإنه يعتبر الدراما والرواية وسائل لإعادة التفكير فى معايير النوع الثقافى للمرأة والرجل والمجتمع. مثل هذه المراجعة يمكننا رصدها رصدًا مركب الجوانب إذا ما تناولنا بالإضافة للملاحظات النقدية المتفرقة حول النوع

---

(١٦) *انظر:*
Thomas Percy, *Reliques of ancient English poetry*, J. V. Prichard (ed.), 2 vols., New York: Crowell, 1876, i: viii, x.

(١٧) *انظر:*
William Wordsworth, Preface to *Lyrical ballads* (1800), *Literary criticism* p. 21; Samuel Taylor Coleridge, *The Friend* (1818), Barbara E. Rooke (ed.), 2 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969, vol. i, pp. 179, 132, 20.

(١٨) *انظر:*
William Godwin, *The enquirer; reflections on education, manners, and literature in a series of essays*, 1797; rpt. New York: Kelley, 1965, p. 129.

الأدبى، النصوص الأدبية التى تشتمل على تأمل للنوع الأدبى من خلال العناوين الفرعية أو المشاهد المتعلقة بالكتابة والقراءة. ولكن علينا البحث فى مكان آخر عن النظرية الجديدة للنوع الأدبى.

(٢)

لقد كان هيردر أول من طرح الحاجة إلى نظرية " فلسفية" للنوع شاكيًا من وجود "قواعد آلية تحكم **صيغ الشعر**" فى غياب "نظرية جمالية مكتملة للفن الشعرى، بل فى غياب ميتافيزيقا كاملة للفنون الجميلة". وبذلك يمضى هيردر مستكملاً محاولة بومجارتن لتأسيس علم الجمال كفرع مستقل من فروع المعرفة يقوم بتعريف "ماهية الجميل فى كل ... شكل من أشكال الفن." وعلى العكس من شيلنج وهيجل من بعده لا يطرح هيردر أن "تبدأ هذا البناء ... من أعلى،" ولكن "من أسفل" حيث الأنشودة.[١٩] ورغم قصور هيردرعن تقديم تصور "فلسفى" حتى لهذا النوع الوحيد فإن ما قدمه فى "شذرات من رسالة حول الأنشودة" (١٧٦٥) وفى "مقال عن تاريخ الشعر الغنائى" (١٧٦٦) يفصح عن مبادئ تحليلية خصبة. فهو يربط بين النوع و"الحساسية" أو "الإحساس" (الأعمال الأولى ص ٣٥-٣٦) وهى الفكرة التى طورها شيلر فيما بعد. كما أنه يؤكد على نسبية "الحس الجمالى": "فما تعتبره أمة من الأمم جميلاً فى وقت ما" قد يصبح فيما بعد "قبيحًا وغير ذى جدوى ولا يبعث على المتعة ويفتقر إلى الصدق." (ص٦٧٩) ويأخذ على نظرية النوع كونها تستقى مقاييسها من "نوع واحد صدر عن شعب واحد" واعتبار الأشكال الأخرى "انحرافات" عنه. (ص ٧١) وبالتالى فإن الرجوع إلى الإحساس لا يربط فحسب بالتحول إلى الذاتى ولكنه أيضًا تأكيد على الاختلاف الثقافى والتاريخى.

---

(١٩) انظر:
Johann Gottfried Herder, *Selected early works, 1764–7*, Ernest A. Menze and Michael Palma (trans.), University Park, pa: Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 50–1.

وينطلق على يد هيردر ذلك التوتر بين الرغبة فى الوحدة والاعتراف بالاختلاف، وهو التوتر الذى يعود مجددًا من رومانسية مدينة يينا إلى هيجل، ويتضح هذا التوتر فى استخدامه للغة تسعى لفرض نسق جنبًا إلى جنب مع نزعة عضوية يتضافر على تحديدها الخطاب التاريخى من ناحية مع خطاب علوم الأحياء من ناحية أخرى وهما متنافسان. ونجد فى صورة "البناء" هذه مثلاً مبكرًا لتوق الألمان الدائم إلى خلق نسق . ولكن وعلى مستوى آخر فإن رحابة هذا البناء نفسه (والذى سيصبح تكوينًا متطورًا *Bildung* فيما بعد) تتسع لأنواع مختلفة من الفن. ونجد فى مفهوم هيردر "التوليدى" للنوع والمبنى على تماثل مع النبات، استمرارًا لذلك التوتر بين الفلسفة الماهوية والاختلاف. ويسعى هذا المدخل الباحث عن الأصول إلى تتبع "منبع" النوع كما "تتبع الشجرة جذورها". ومن هنا تصبح الأنشودة جذر شعر الرثاء والشعر الغنائى والرعوى (ص٥٠)، وهو الطرح الذى يدل بوضوح على الرغبة الرومانسية فى خلق نقطة توحيد سيتكرر فى محاولة شليجل جعل الرواية نوعًا يجمع ما سبقها من الأنواع، مع الاختلاف أن نقطة التوحيد هذه المرة لاحقة لا سابقة على ما عداها من أنواع. وهنا نجد الرغبة فى خلق النسق: الرغبة فى تصنيفات تختزل التعدد إلى وحدة. ومن الناحية الأخرى يبدى هيردر اهتمامًا "بالفروع" وليس فقط "بالجذع"، كاشفًا بذلك عن عنصر آخر من نزعة التعضى ألا وهو مفهوم الأنواع التى تنمو وتتغير. فيلاحظ فى الأنشودة بما أن موضوع دراستى دائم التغير، فإننى لا أعرف أين أجد التوحد. (ص٧٠-٧١) فنزعة التعضى إذن ذات أصل مشترك مع علم التاريخ، مفهومًا فى تناثره لا باعتباره وحدة غائية.

إن أسلوب هيردر يتميز باستخدامه للشذرات والحجج التى تتعمد تجاهل النسق. وقد كان اختياره هنا كنقطة صدور يهدف إلى التعامل مع النظرية الرومانسية للنوع كنظرية مفتوحة النهاية بالرغم من ميلها للاتساق. ويكتسب تصور هيردر عن "التطوير الفلسفى" للنوع أهمية خاصة: إذ يرى أنه يتطلب ناقدًا قادرًا على أن يكون "عالم لغة وشاعرًا" وفيلسوفًا وعالم نفس لعلم الشعر" (ص٥٠-٥١ و٢٥٢). ولكننا

نصل أخيرا مع شيللر إلى المثال النموذجى على التحول من " نظرية الأدب (البويطيقا) إلى "الفلسفة" فهو يقارن بين الشاعر الساذج المتوحد مع عالمه وفنه وبين مقابله العاطفى المغترب عن الطبيعة الباحث كـ"فكرة وموضوع" عما غاب عن الحياة الإنسانية كتجربة" [٢٠]. ومن هنا نجد مقاله "حول الشعر الساذج والشعر العاطفى" (١٧٩٥) تميز بين نوعين من الوعى وهو يحللهما تحليلاً نفسيًا وتاريخيًا أقرب إلى "الفلسفة"، بمعناها الواسع، منه إلى التحليل الشكلى. وبالتالى فإن شيللر يحول دراسة النوع على أساس تقنى إلى دراسته على أساس ظاهرياتى. والنظرة السطحية ترى أن "الصيغة" *mode* ليست مفهومًا جديدًا: فقد استخدمه أرسطو عندما ميز بين الأنواع على أساس الوسائط المستخدمة والموضوع وشكل المحاكاة. ففى **كتاب الشعر** لأرسطو الصيغة ليست بديلاً عن النوع ولكنها أداة لتحليله. ويتفق شيللر مع هذا التأكيد ولكنه يحلل الأنواع من خلال صيغة حساسيتها (*Empfindungsweise*) وليس من خلال "شكل العرض" ("الشعر الساذج والعاطفى" هامش ١٢٦) وبهذا لا يكون قد اتخذ من الصيغة بديلاً أوليًا للنوع فحسب ولكنه أيضًا اعترف بالنوع نفسه كمقولة ثقافية.

ولعل إسهام شيللر من الناحية العملية يبدو هامشيًا وغير مرض. فبالرغم من أنه يرى أن "صيغة الإدراك" ليست بالضرورة موحدة "حتى فى العمل الواحد" (ص١٢٦) فإنه يحدد صيغتين فقط بحيث يصبح كل الأدب ما بعد الكلاسيكى ضمن الأدب العاطفى. ولكنه يقدم أداة لنقد النقد تعمل فى سجلات متعددة وتثرى بعمق "ظاهرياتية" النوع. فالساذج والعاطفى ليسا مجرد مزاجين مختلفين كما يرى البعض. فهما أقرب إلى ما يسميه شليجر درجة لون *Ton* وهى شكل نعتى للنوع والتى تسمح

---

(٢٠) *انظر:*
Friedrich von Schiller, *Naive and sentimental poetry and On the sublime*, Julius A. Elias (trans.), New York: Ungar, 1966, p. 105.

لـه بالحديث عن الرواية باعتبارها "صابغة لكل الشعر الحديث".[٢١] ويمكننا كذلك قـراءة شـيللر مـن خـلال توسـيع هنـريتش ولفلـين للمـزاج (باعتبـاره حـس حيـاة *Lebensgefuhl*) بالأشـكال المعماريـة مثـل الكلاسـيكية والقوطيـة.[٢٢] وكمـا تـوحى المقارنـة فإن العاطفى ليس فقط وجدانًا ولكنه أيضًا مقولة ثقافية تنطلق من اختفاء الطبيعـة فـى المجتمـع مـا بعـد الزراعـى. وهـو أشـبه بمـا يسـميه بورديـو تطبعًـا *habitus*،[٢٣] فكلمـة *Empfindungsweise* طريـق الإحسـاس هـى حساسـية سيميوطيقية تنتجها حقيقة أن ما يسعى إليه الكاتب "يوجد خارجه كفكرة لا تزال جديرة بالتحقق" (الشعر الساذج والعاطفى" ص١١١) وبالتالى فالشاعر الساذج يرى "اللغة تنبثق كأنما من ضرورة داخلية من الفكر،" فى حين أنه بالنسبة للكاتب العاطفى "العلامة ... تبقى خارجة ومتغايرة عن الشىء المشار إليه" (ص ٩٨)

ويمكن رصد تأثير شيللر على فيكتور هيجو فى مقدمته لمسرحية **كرومويل** (١٨٢٧) والتـى تطـرح ثـلاث فترات (البدائيـة والقديمـة والحديثة/الرومانسـية) تنـاظر الشـعر الغنـائى والملحمـة والـدراما. فعندما يقرر هيجو أن الملحمة هى النوع المميز للكلاسيكية فإنه يستخدم "الملحمة" هنا كطريقة صياغة لا تصف هوميروس فحسب وإنما تصف كذلك حساسية هيرودوتس.(ص٦٤) وعليه فإن اسخيلوس يندرج تحت

---

(٢١) *انظر:*
Friedrich Schlegel, *Philosophical fragments*, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991, p. 36.
وسنشير لذلك الكتاب فيما يلى بشكل مختصر باسم Fragments. *وقد استخدم هولدرلين* Holderlin *كذلك مفهوم درجة اللون، انظر فى ذلك:*
Friedrich Hölderlin: essays and letters on theory, Thomas Pfau (trans. and ed.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988, pp. 83–8.

(٢٢) *انظر:*
Heinrich Wölfflin, 'Prolegomena to a psychology of architecture' (1886), in *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics 1873–1893*, Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou (eds.), Santa Monica, CA: Getty Centre for the History of Art and Humanities, 1994, pp. 149–51, 159.

(٢٣) *انظر:*
Pierre Bourdieu, *The logic of practice*, Richard Nice (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press, 1990, pp. 52–79.

"الملحمة" فى حين تعتبر "الدراما" –وهذه مفارقة– "حديثة"، إذ إنها تعبر عن حساسية الصراع الرومانسية فى صيغ مثل الجروتسك والذى يمزج بين السوداوية والمفارقة (ص٦٥ وص ٦٩ إلى ٧١). ومع ذلك من السهل أن يفلت تعقيد مفهوم شيللر إذا ما قرأناه مطوعًا لدى الذين استولوا عليه. فعندما استخدم أ.ف. شليجل "الحساسية" فى تمييزه بين الكلاسيكى والرومانسى، وهو التمييز الذى انتشر بفضل كتاب **عن ألمانيا** (١٨١٠) للسيدة دى ستايل، تحولت "الحساسية" إلى مقولة عاطفية تستخدم للحديث بعموميات فضفاضة حول ثقافات بأكملها لا لفهم الاختلاف فى النوع والشكل.[٢٤] فى حين يظل أكثر استعراض للمقولة تعقيدًا هو ذلك الذى ينتمى لتراث ما بعد الرومانسية فى نظرية النوع الفلسفية كما لدى بول دى مان فى مناقشته للمجاز التمثيلى (١٩٦٩) حيث يتحول فهم شيللر للبناء المجازى للعاطفة الزائدة إلى تحليل للحساسية المتضمنة فى المجازات[٢٥].

وقد كان للعلاقة بين النوع والحساسية – التى تم الربط بينهما من خلال مسألة الصيغة – تشعبات بعيدة المدى. فيرى أ.ف. شليجل بالفعل ضرورة دعم "النظرية العامة" "للجميل" بالوعى "أن لكل فن ... نظريته الخاصة به" والتى يجب "أن يتم تطويعها لتناسب ... خصوصية كل عصر وأمة."[٢٦] ولكنه يتجاهل الأختلاف بين عرض نظرى معيارى "لما يجب أن يتحقق" فى الفن وبين عرض تاريخى إمبريقى لما "تحقق بالفعل" (**المحاضرات** ص ١٧و١٨). ويبقى أن يقوم أخوه فيما بعد بتتبع آثار التمييز بين الحساسية الرومانسية والكلاسيكية على (**نظرية**) **النوع**.

---

(٢٤) *ونجد هذا الاتجاه فى ذروته عند النقد الإثنولوجى لإرنست رينان* Ernest Renan *وبدرجة أقل عند ماثيو أرنولد* Mathew Arnold . *إن فصل الحساسية عن نقد النوع الأدبى وبالتالى عن فهم الأشكال الغريبة على ثقافة ما يؤدى إلى تجاوز ذلك الخيط الرفيع الفاصل بين تأويل الثقافة إلى الطوبلوجيا (النمطية) العنصرية.*

(٢٥) *انظر:*

Paul de Man, 'The Rhetoric of Temporality', *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983, pp. 187–208.

(٢٦) *انظر:*

August Wilhelm Schlegel, *A course of lectures on dramatic art and literature* (1808), John Black (trans.), London: Bohn, 1846, pp. 17–18.

فتعليقات شليجل حول النوع تجريدية وغير تامة عمدًا وعليه فإنه من المضلل محاولة وضعها فى نسق من خلال "هيجل" (كما يفعل ستسوندى)، بل إن الأنسب هو قراءتها من خلال تصور شليجل نفسه عن الشذرات باعتبارها نقدًا ومفارقة. فالشذرات بالنسبة لشليجل تمثل مجرد "ميول وبعض أطلال وكتل من المادة الخام": هى "أجنة ذاتية" لنسق وأمارات على حدوده. (شذرات ص ١ و ٢٠) والتشظى الذى يسم تعليقات شليجل هو إذن جزء لا يتجزأ من محاولته لإعادة كتابة "نظرية النوع" فى إطار رومانسى/ حديث بدلاً من الطريقة الكلاسيكية. فقد رأى شليجل فى مرحلة مدينة يينا أن "القديم والحديث يفترقان تمامًا.(ص٣٧) فروقًا ليست فحسب على مستوى الموضوع بل على المستوى البنائى والمعرفى. وفى حين يرى أ.ف. شليجل أن موضوع الرومانسية من حيث هو "ثقافة عقلية" (**تعلم** *Bildung*) يتميز عن الكلاسيكية بما تمثله الرومانسية من توق إلى الروح (**المحاضرات** ص ٢٤ إلى ٢٧) يقارن فريدريش بدوره بين المصطلحين على مستوى الشكل من ناحية المراحل الأخيرة" عند القدماء نرى الكتابة للشعر كله أما عند المحدثين فنرى روح الشعر وهى فى حالة نمو. (**الشذرات ص**١١) وعلى العكس من أخيه يرى فريدريش أن ذلك التوق يرتبط بالغلو لا بالافتقار للشىء وعليه فهو عادة ما يشير إلى ثلاثة أنواع، لا نوعين، من الأدب: الساذج، والعاطفى و"التقدمى" (**مذكرات ص ٣٢**) وهو المفهوم الذى طوره بمفهوم "الشعر العالمى التقدمى" (**الشذرات ص** ٣١). والرومانسية تقدمية لا عاطفية تتميز بتوسع الآفاق لا الشوق السوداوى الحزين.

وقد كانت رغبة شليجل بداية فى عمله الذى لم يكتمل عن تاريخ الأدب الإغريقى أن يقسم الأدب الكلاسيكى على أساس الجدل بين الذاتى والموضوعى من خلال تقسيم الأنواع الأدبية الأساسية. ولعل هاملن قد بنى ربطه بين نظريته للنوع ومذكرات جوته إلى الديوان الشرقى للمؤلف الغربى *West-ostlicher Divan* (١٨١٩) على هذا الأساس، إذ يعتبر – عند جوته – الملحمة والقصيدة الغنائية

والدراما بمثابة الأشكال "الطبيعية" للشعر.[٢٧] ولكن شليجل لا يقصر عمله على الأنواع الطبيعية للشعر ولكنه يطرح نظامًا تراتبيًا ثنائيًا يجمع ما بين "الطبيعى" و"الفن الشعرى"، أو *Natur* و*Kunstopesie* ويتراجع فيه "الفن الشعرى". ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يبلور جدليته باتساق ولا أن يحافظ على التوازى بين الطبيعى والفن الشعرى مع القديم والجديد. وتتسم محاولة شليجل لخلق قصة الأدب القديم بالتردد. ففى حين يجد القصيدة الغنائية ذاتية فإنه يجد الملحمة فى بعض الأحيان "موضوعية بحتة" وفى أحيان أخرى تتخذ دور الدراما فى الجمع بين الذاتى والموضوعى (**الدفاتر** *Notebooks* ص ١٧٥ و ٢٠٤) ويؤدى عدم القدرة على قص حكاية الأدب القديم بحيث تتوافق النظرية مع التاريخ لدى شليجل إلى القول بأن الإغريق كان لديهم نفس التنوع فى الأنواع الأدبية الذى يتمتع به المحدثون، بل إنه يصل إلى أن أحد الأشكال الحديثة بالأساس ألا وهو الرواية يظهر فى أشكال قديمة مثل المحاورات السقراطية والندوات والسير الشخصية والحوليات (ص١٤٦).[٢٨] وفى فترة مدينة يينا تحول "القديم" و"الحديث" إلى توجهات نقدية وليس مقولات تاريخية، حيث كان الحديث هو العرض والسبب والعلاج لفشل شليجل لخلق مدخل "كلاسيكى" للشعر القديم. فيكتب "إن الأنواع الشعرية الكلاسيكية أصبحت الآن سخيفة فى نقائها الصارم." (**الشذرات ص٨**) ويرد على التساؤل حول غياب مفهوم للنوع بالرغم من

---

(٢٧) *انظر:*

Hamlin, 'Origins',pp. 10-13.

ويميز جوته بين عدد أوسع من الكثافة النوعية Dichtarten وتلك الأشكال الطبيعية للفن الشعرى Naturformen der Dichtung ولكنه يعطى الأولوية للأخيرة. حول جوته انظر أيضا:

Guillen, *Literature as system*, pp. 115–16.

(٢٨) وهو يفسر استمرار شليجل، حتى بعد تحوله المفترض حول عام ١٧٩٦ من تقدير الشعر القديم إلى تقدير الشعر الحديث، استمراره فى اعتبار "المتن الأصيل من الشعر اليونانى" هو "الشعر ذاته". انظر:

('Dialogue on poetry and literary aphorisms', Ernst Behler and Roman Struc (trans.), University Park, pa: Pennsylvania State University Press, 1968, p. 63).

ونجد الشعر اليونانى فى "الحوار" *'Dialogue'* لا تروى سيرته كما هو واضح باعتباره خاضعًا لجدل الملحمة والقصيدة الغنائية والعمل الدرامى.

توفر "العديد من النظريات" حول هذا الموضوع بأن ذلك يتطلب "الاكتفاء بنظرية واحدة للنوع". (ص٨). وعليه فإن اهتمامه "بالحديث" ينبع من عدم رغبته فى الاكتفاء بنظرية واحدة (نظرية كلاسيكية) تحد من مفهوم النوع، حيث إن نوع الشعر الرومانسى" ما زال فى طور "التكوين" و"لا يمكن "لأى نظرية أن تستنفده".(ص٣٢)

يكتب الشعر الفنى، فى رأى شليجل، أفراد وعليه فهو لا يقتصر على شكل طبيعى من البيان الشعرى *Naturformen der Dichtung* وقد قرر شليجل فى أعماله الأولى أن مثل هذا الأدب مثير للاهتمام وشيق *interessant* ، إذ يفقد النقاء بحكم "مزجه ... بين الأنواع" وكذلك "تضمينه لكل شىء بما فى ذلك القبيح والمشوه". ولكن فى فترة بينا تحول "التقييم السلبى.. للخواص التى تميز الكتاب المحدثين" إلى تقييم إيجابى.[٢٩] ويقع اختيار شليجل فى بحثه عن النوع المتجاوز للأنواع فى العصر الحديث على الرواية، لتصبح بشكل مجازى أصل "الشعرية الرومانسية". والرواية أيضًا بالمعنى الدقيق للنوع كما يستخدمها جوته أو شلينج (ولوكاتش فيما بعدهما) هى "ملحمة نثرية" "*Prosaisches Epos*" (**الدفاتر** ص ٥٤) وهى الاسم الجامع للأشكال النثرية بما فيها السير والحوليات والرحلات والاعترافات والحكايات الشرقية والتى يمكن أن تكون على شكل "ملحمة أو قصيدة غنائية أو دراما أو الأشكال الرعوية أو الهجائية". (**الدفاتر** ص ١٦٣ إلى ١٦٤ وص ٣٣) ولكن شليجل يعمم من مصطلح الرواية ليجعله مسألة تجربة حياتية، إذ يعتبر "أن بداخل كل إنسان ... روايته الخاصة". (**الشذرات** ص ١٠) وبناء عليه فإن شليجل يؤكد على "عدائه لمصطلح الرواية إن كان يشير إلى رغبة فى الوجود كنوع منفصل عما عداه" ("حوار" ص١٠١) فالرواية تمثل مبدأ الانفتاح أو كما يرى باختين مبدأ الحوار.[٣٠] فهى تمثل

---

(٢٩) انظر:
René Wellek, *A history of modern criticism 1750–1950*, 4 vols., New Haven, CT: Yale University Press, 1955, vol. ii, pp. 11–12.
وأرى شخصيًا أن هذا التحول يتضمن رفضًا للمعايير الكلاسيكية فى النقد وليس رفضًا للأدب الكلاسيكى.

(٣٠) ***يقول شليجل نفسه " الروايات هى الحوارات السقراطية لزماننا"*** (Fragments, p.3)

"الجديد" (**الشذرات** ص١١) وبالتالى التقدمى وهى "عادة ما تنفى نفسها ولكنها ما تلبث أن تخلق جديدها مرة أخرى" (**الدفاتر** ص ٣٢) وبهذا المعنى فهى تتحول :مثل الملحمة.. إلى صورة للعصر". (**الشذرات** ص٣١ لإلى ٣٢) لروحة وليس لسياسته.

يشير ما بعد الدال *metasignifier* للرواية إذًا إلى نظرية حديثة للنوع تشمل مجالاً أكثر اتساعًا. وربما يبدو هذا الشمول تخليًا تامًا عن مفهوم "النوع"، إذ إن وجود هذا العدد الهائل من الأنواع بحيث تعتبر"كل قصيدة نوعًا فى حد ذاتها (**الدفاتر** ص٧٢ و١١٦) يجعل "النوع" كمقولة يبدو بلا جدوى. ولكننا يجب أن نصدق شليجل فى قوله إن "ما نفتقده" هو نظرية للنوع تمدنا "بالجماليات الحقيقية للأدب". ("حوار" ص ٧٦) بحيث تسمح بتسمية الجديد. وحين يطرح شليجل للتساؤل إن كان يجب تقسيم الشعر ببساطة أو أن عليه "أن يظل واحدًا لا يتجزأ"، فهو بذلك يشكك فى "حذلقة" "التقسيمات المعروفة" ولا ينطلق من النفور الرومانسى "للتقسيم" فى حد ذاته (**الشذرات** ص٩٠، حوار ص ٧٦) والمفترقة هى أن "الوحدة" تحافظ على الاختلاف برفضها للتقسيمات المعتمدة على "ضيق أفق" النقاد المعاصرين (**الشذرات** ص ٩٠)، حيث إن "الوحدة" ليست مرادفًا بأى شكل "لتعميم فوضوى للشعر" ("حوار" ص ٧٦) إنما هى مصطلح تفاضلى يدل على التمايز.

والخلاصة أن شليجل يرى فى النوع مساحة للتعبير عن الطريقة التى يفرض بها الخيال على نفسه "ضرورة وضع حدود وتقسيمات" (ص٧٦) ولكن بفهم جديد للنظام الذى يخلقه النوع باعتباره أقرب إلى ما يسميه جورج باتاى اقتصاد "عام" أو مفتوح لا مقيد ومغلق.[٣١] ويكتب موسعًا من مفهوم النوع *Gattung* ليتجاوز الأدبى ويختار مفهومه هو للشعر الشيق *interessante Poesie* حتى ولو كان الشىء نفسه لا يساوى فى حد ذاته إلا أنه بالضرورة يسهم إسهامًا فى تعريف نوع ما. وبهذا المعنى يمكن القول إن ما من إنسان إلا ولديه شىء ما يثير الاهتمام. (**الشذرات** ص

---

(٣١) *انظر:*
Georges Bataille, *The accursed share: an essay on general economy*, Robert Hurley (trans.), New York: Zone, 1991, vol. i, pp. 19–26.

٢٧) والكتابة على شكل شذرات هى أنسب ما يكون لشليجل إذ تسمح له بالاهتمام بكل شىء. وتجتاح هذه الشذرات حالة من كتابة الحكم التى تخلق بدورها ظاهرياتية لهذه "المنقولات الفرعية" (ص١٨)، إذ تنحى جانبًا كل التدخلات الإمبريقية فى سبيل فهم بنيتها اللامتغيرة. وهو ما تقوم به الشذرات على كل حال من خارج النسق. وكما يقول شليجل بكلماته الحادة فى ذكائها والتى يتحتم اقتباسها نصًا بكلمات شليجل نفسه: "الشذرة مثل عمل فنى فى تصميم مصغر ولا بد أن تكون منعزلة تمامًا عن العالم الخارجى وأن تكون مكتملة فى حد ذاتها مثل القنفذ" (ص ٤٥).

(٣)

ويعترف الاقتصاد العام لشليجل بالفردية. ففى حين ينتقد البعض الرسامين الهولنديين بسبب محدوديتهم، فإن شليجل يرى أنهم "خلقوا أنواعهم الخاصة بهم" (الشذرات ص٤١) ممهدًا الطريق بذلك للفهم الفلسفى للطبيعة الصامته الهولندية كما رسمها شوبنهور (١٨١٨) والأسلوب الثقافى بشكل عام لفيلهلم فورينجر (١٩٠٩).[٣٢] وكامتداد لنسبية هيردر تحمل نظرية شليجل نتائج ثورية بالنسبة للمفهوم الاجتماعى للذوق وكذلك للجمال وهو التسمية الأكثر إيفاء بالغرض المنتمية لعلم الجمال. فإذا كانت الأشكال الفنية المختلفة قادرة على "تحديد" نفسها بأشكال مختلفة فإن مصطلح "الجمال" نفسه يصبح محدودًا كما يطرح هيردر فى مقاله حول "التحول فى الذوق" (**الأعمال الأولى** ص٦٧). وبالتالى فالدراسة الفلسفية للنوع تهدد المشروع الفلسفى للوحدة والهوية الخاص بعلم الجمال لدى ستسوندى. لأنه إذا كانت الأنواع تتكشف عن أشكال مختلفة للوعى فإنه لا الشعر ولا الفلسفة نفسها والعلوم الأخرى المرتبطة بها من معمار إلى رياضيات تظل بالضرورة "وحدة واحدة لا تتجزأ". وبالفعل يحتج شليجل على أنه أصبح لدينا الآن فلسفة للزراعة وسوف يكون هناك قريبًا "للمركبات"

(٣٢) *انظر:*

Arthur Schopenhauer, *The world as will and representation*, E. F. J. Payne (trans.), 2 vols., New York: Dover, 1969, vol. i, p. 197; Wilhelm Worringer, *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*, Michael Bullock (trans.), Cleveland, oh: Meridian, 1967.

ومن ثم سيكون هناك "فلسفات بعدد الأشياء كلها" بحيث تكون كثرتها وحدها "فقدانًا للفلسفة كلية". (**الفلسفة** ص ١٤)

وتترجم الأنساق الألمانية للفنون الجميلة هذا القلق حول الاختلاف. وإجمالاً فإن علوم الروح *Geisteswissenschaften* كانت محاولة للتحكم فى نفاذ المثالى إلى الصيغ التجريبية "الواقع" الذى أنتجته التخصصات الجديدة والتى طبقًا لشوبنهور تمتد من الرياضيات إلى علم البساتين. (**العالم** الجزء الأول ص ٢١٨ و ٢٢٢) ومع ذلك فالمذاهب ليست أجهزة قياس الحالة الفكرية، فالأنظمة/الفلسفة الرومانسية فى حالة مراجعة لنفسها: ففى داخل التطبع *habitus* نفسه يخلق شوبنهور ونيتشه جدلية عكسية تقوم بنقد "الفلسفة" نفسها. وكذلك تختلف الأنساق من الناحية البنائية عما تتضمنه هى نفسها من التشكيلات السردية الأساسية. فتلك التشكيلات من أمثال مقدمة هيجو و**العصور الأربعة** لـ بيكوك توازى بين الأنواع والعصور فى طريقة أحادية. ولكن لأن المذاهب تحاول تفسير كل شىء فإن خط جدالها يتضافر تحديده بواسطة تشعب تفاصيلها. وبهذا المعنى كانت أشبه بالمشروع الرومانسى للموسوعة الذى وصفه إرنست بهلر *Ernest Behler* باعتباره نسقًا فى شذرات.[٣٣] ومثل الرواية التى تكون "كثرة لا متناهية" ولكنها "ليست إلا واحدة" فالموسوعة هى من الناحية المثالية "كل" ولكنها من الناحية التجريبية دون انغلاق وفى الحقيقة إن "كليتها" هى شرط انفتاحها، شكل من التأمين يسمح لها بارتياد التعدد وهذا الترادف بين المثالى والتجريبى بالمثل يسم الوضع المتناقض "للرومانسى" و"الحداثى" داخل المذاهب العظمى للقرن التاسع عشر؛ لأنه ليس من الصدفة أن شليجل استعمل كلا المصطلحين ليصف مرحلته. فأول هذه المذاهب وصفته محاضرات شليجل حول "فلسفة الفن" (التى ألقيت بين ١٧٩٩ و١٨٠٥) بالرومانسية فى ميتافيزيقاه الفنية ولكنه حداثى فى اهتمامه بالمنهجية الفنية التى تؤسس ثقافتنا الخاصة بإضفاء النزعة الحرفية (المهنية). فالمنهج فكرة أساسية متكررة عند شلينج الذى يدلل على أن

---

(٣٣) *انظر*:

Ernst Behler, *German Romantic literary theory*, Cambridge University Press, 1993, p. 283.

الجماليات يجب أن تصير "علمًا". والمثل الأعلى العلمى يتطلب استقصاء لأنواع الفن "متعددة الأوجه" (الفلسفة ص١١). ولكن هذه "التقسيمات" تهدد هوية الفن نفسها باعتبارها "المرآة السحرية الرمزية" لفلسفة موحدة (ص١٤ و٨). وتكون النتيجة "جمعًا توفيقيًا، مذهبًا منتشرًا داخل كل شئ يحتويه، نزعة تجريبية جذرية أعيد احتواؤها كميتافيزيقا ذات طابع مثالى.

ويقدم شيلينج أساسًا منطقيًا نسقيًا لفكرة رومانسية يينا عن مطلق أدبى يكون فيه الفن تتويجا للفلسفة الترنسندنتالية. وهو يضع أنماطًا ثلاثة – التخطيطى والمجازى والرمزى – مطورًا بذلك تمييز جوته بين الرمز والمجاز بطريقة ديالكتيكية. فالتخطيطى والمجازى يعكسان أنماطًا متباينة من عدم التوازن بين الكلى والجزئى كما يقدم الرمزى مركز النسق المعيارى. وعلى حين أن الاثنين يفصلان "الفكرة" عن تجسيدها ففى الرمزى لا يقف موضوع التناول عند دلالة الفكرة بل يكون "هو نفسه الفكرة" (ص ١٥١). إن مخططات شيلنج الخاصة تحاول تفسير الواقعى والمثالى فى مذهب واحد باستعمال مبادئ "الازدواج" و "التثليث" لتنظيم أشكال فنية مفردة. وهناك "سلسلتان": الموسيقى والتصوير (الفن التشكيلى) تصنعان الواقعية التى فيها تجعل المادة رمزًا للفكرة على حين أن الغنائى والملحمى والدرامى تشكل السلسلة المثالية". وفى النظرية يجرى تقسيم هذه الاشكال الفنية إلى أنواع فرعية تبعًا لمبدأ التثليث. لكى يجرى إدخال ما يقترب من كثرة من التباديل. وباختزال الزمان إلى المكان فإن نسق شلينج يحاكى "حيادية" الواقعى والمثالى. وهكذا على حين أن الفن يقوم بتمييز نفسه فى أشكال متعددة فى مواقف متناهية فإنه يظل "واحدا" فى المطلق مثل التزامن المتناقض لما هو مختلف فى مسار الزمان. وبالتناظر لا يرى شلينج شيئًا من عدم الاتساق بين الاختلاف الجمالى والهوية الفلسفية مصرًا على أن الفن هو أسمى موضعة للفلسفة (ص١٣).

ويردد آخرون أصداء وجهة نظر شيلنج القائلة إن أنواع الفن المتباينة هى منظورات على "كل لا ينقسم" (ص١٤) ونرى آثارًا لها فى تعليق شيللى على العلاقة بين السرد القصصى والدراما وبين شعر ما بعد النوع الذى هو بكلمات شليجل "أكثر

من نوع" (شذرات ص٣٢) وبمقدار ما يكون الشعر مرآة تجعل الشيء جميلاً (دفاع، ص ٤٥٨) فالسرد هو شعر ممكن أو متوقف بينما يكون التعدد الدرامى بالمثل قابلاً للاسترجاع كوحدة شعرية. وفى الحقيقة يتم تصوير "ازدواج" الوحدة والانتشار فى دراما أخضعت للشعر فى وصف شيللى للدراما (وهو وصف كررته مسرحية هيجو **كروموبل** ص ٩٠) كمرآة منشورة ومتعددة الجوانب تقوم "بالمضاعفة" وكذلك بالتركيب (دفاع ص ٤٩١) وبتشييد الأنواع كانبعاثات من فوضى قصيدة دائرية، تكلم شيللى عن "شذرات" مفردة باعتبارها أحداثًا عرضية مؤقته فى شعر شامل متصاعد "قد بنى منذ بداية العالم" (ص٤٨١ و٤٩٣) وأشد قربًا من حلقة شيلنج تكون "هذه القابلية المعممة للترجمة" هى المبدأ وراء موسوعية نوفاليس التى ليست معنيه بالتمايز الذاتى للفن من خلال أشكاله المنوعة بل بتمايز الروح من خلال أنظمتها أو تخصصاتها. وبعكس الاختلاف بواسطة "الإضفاء الشاعرية"على العلوم يضع نوفاليس مبدأ التنوع المألوف بالدراسة والخبرة أو قابلية كل شيء للترجمة إلى كل شيء آخر. وهو يفترض "بيوطيقا للرياضيات وأجرومية للرياضيات، فيزياء للرياضيات" و "رياضيات للطبيعة".[٣٤]

وعلى مستوى واحد إذن تكون "فلسفة الفن" التتويج لنظرية النوع الفلسفية بمعناها عند ستسوندى *Szondi* الذى يضفى المثالية على ما يبقى عند شليجل "حداثيًا" على نحو فوضوى. ولكن على مستوى آخر يكون شكلها خادعًا، فالنسق أو المذهب لكونه مثلاً "للنوع الرومانسى" "لا يمكن أبدًا اكتماله" (شذرات ص ٣٢). وشيلنج مثل هيجل قام بتطوير نظريته فى محاضرات غير منشورة كما أن تزامنية "إمكانات الفاعلية" عنده وأشكال الفن ليست مستدامة. فعلى سبيل المثال هو يستخدم المخطط الثلاثى الخاص بالمجازى والتخطيطى والرمزى فى مناقشة التصوير ولكنه ينساه حين يجيء إلى الأدب. ونستطيع استنتاج أن الدراما بوصفها تركيبًا من الجزئى

---

(٣٤) *انظر:*
Antoine Berman, *The experience of the foreign: culture and translation in Romantic Germany*, S. Heyvaert (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 82–4.

والكلى، من الذاتية الغنائية والموضوعية الملحمية هى "رمزية" ولكن لا يقال فى أى مكان إن الملحمة "تخطيطية" ربما لأن مثل هذا الوصف لا يقدم مساعدة. وفى الحقيقة حين يصل شيلنج إلى الملحمة فإنه يتخلى عن طريقته فى التناول (اقترابه) التى تقوم على استنباط الأنواع التى ينبغى أن توجد ويقوم بتنظير مجموعة مرتبة من الأنواع الفعلية تحت عنوان "الملحمة" الأسمى. ومن الصعب رؤية أى إجراء يقوم بتنظيم ذلك وهو أكثر قسم فى المحاضرات فتنة. وفى بعض الأوقات ينطلق شيلنج بواسطة الاستنباط المنطقى فهو يقسم الملحمى إلى صيغ موضوعية وذاتية لكى ينتج بطريقة بولونيوس *Polonius* نوعًا ذاتيًا موضوعيًا (المرثاة *elegy*) وشكلاً موضوعيًا موضوعيًا (الأنشودة الرعوية *idyll*)، ونوعًا موضوعيًا ذاتيًا (الهجاء السخرية *satire*) وهكذا (ص ٢٢٠). وقد قاده الفهم المشترك إلى أن يعترف بأن الهجائية (الساخرة) ممكن التفكير فيها أيضًا باعتبارها تقاطعًا بين الصيغتين الملحمية والدرامية. (ص ٢٢٦) كما أوحى الفهم المشترك أيضًا بأن إدراج المرثاة تحت الملحمية بدلاً من الغنائى هو تصنيف تجريبى مصمم لأن يجعلنا واعين بعناصر "تاريخية" فى بعض المراثى تقوم بتعويق هويتها "كأشعار مراث باكية" تسودها حالة انفعالية مفردة (ص ٢٢١).

وفضلا عن ذلك فإن شيلنج يستخدم طريقة التناول الخاصة بشجرة الأنساب (التفرع) عند هردر وجوته التى تستخلص المرثاة بطريقة التحويل فى الصفات من "جذر" الملحمة. وإذا كان المنطقى يكتسب قتامة خاصة بالأصل والتكوين دون أن تحس، فإن ما يتعلق بالأصل والتكوين بدوره ينتج التاريخى رغم إصرار شيلنج إلا يكون تاريخيًا. (ص٢٠٧). وهكذا هو يستعير من الأخوين شليجل فكرة أن هناك ما هو كلاسيكى وما هو رومانسى (حداثى) من الأنواع ويقدم شكلين حداثيين من الملحمى: الرومانسى والرواية.(ص ص ٢٢٩– ٣٢). ولا تتلخص فوضى هذا القسم بالقول إنه يخلط بين المنهج المنطقى، والتكوينى والتاريخى لأن شيلنج يقدم أشكالاً لا تفسير لها بواسطة أى من هذه النماذج. فالسيرة الشخصية العاطفية فى شكل منظوم "لا تبدو حتى "فرعا" بل هجينًا لا يمكن وصفه "إذا كنا سنحتفظ بأى قدر ضئيل من النقاء داخل هذا النوع" والذى وصفه شيلنج مع ذلك باعتباره ليس ملحمة حقيقية ولا

رواية حقيقية (تلك التى يجب أن تكتب نثرًا) (ص٢٢٨). وليس بعض الأشكال التى وصفها أنواعًا مثل الأمثال والحوار والأحداث (ص ٢١٧).

وما نكتشفه فى محاضرات شيلنج هو إذن تحديد متضافر للنظرية بواسطة الممارسة. ويستدعى تصميمها الشكلى رسمًا بيانيًا يختزلها فى نسق توافقى مغلق تكون فيه الاختلافات تباديل لوحدات سابقة التشييد. ولكنها فى الممارسة خلاصة وافية لنقد قائم مستمد من جوته وشيللر والأخوين شليجل لم يعمل عليه شيلنج دائما لكى يدخله فى نسقه. وهكذا حينما يأخذ تمييز شيللر على مستوى نظرى فإنه يحول الاختلاف بين الساذج والعاطفى إلى "اتجاهين" ضمن "الشعرية" نفسها متخطيًا اختلافهما التاريخى بواسطة تمثيلهما كمنظورين قابلين للتبادل فيما بينهما ضمن فضاء متواقت . (ص ص ٩١-٢) ولكنه حين يستخدم شيللر بطرق أكثر عملية فإن شيلنج يرسى أساس إضفاء لوكاتش للطابع التاريخى للنوع فى كتابه **نظرية الرواية** (١٩٢٠) بتقديم الرواية باعتبارها الشكل الحديث أو العاطفى للملحمة (شذرات ص ص ٢٣١-٢).

والمحاضرات كنسق أقل توحدًا مما يبدو هى صورة المرآة المقلوبة "لشذرات أثينيوم"، تتبجح بتشذرها ولكنها تومئ نحو الوصول إلى نسق "كمشروع". (شيلنج، شذرات، ص ٥٨). وفضلاً عن ذلك فإنها كخليط من النقد الموجود تضاعفت من التوترات التى تعبر المتن الرومانسى. وفى صدارتها استعمال دفاعات معرفية للارتياد بالتحديد لما كانت تقصد إلى مقاومته. وهكذا فإن المقترب القائم على التفريع ينبغى أن يستخدم لاختزال المرثاة إلى ملحمة ولرد تكثر الأنواع إلى ثالوث مركزى ينحل حينئذ فى شعر يكون "واحدًا وغير قابل للقسمة". ولكن فى الحقيقة كان ما يهم شيلنج هو الاختلافات والطريقة التى يفرق بها العنصر الغنائى الرواية القصيرة عن الملحمة، والطريقة التى تميز بها الجدلية الملحمية المرثاة عن الشعر الغنائى.

وبمعنى ما أوضحت المحاضرات فشل فلسفة الهوية مع العلم بأن شيلنج نفسه سأل ماذا يعنى أن الملحمة "باعتبارها أعلى هويه" تثبت أنها قادرة على "اختلاف واقعى" (ص ٢٢٠). ولكن هذا الفشل تمكن قراءته أيضًا على نحو أكثر إيجابية إذا

رأيناه النسقى كبلاغة تسمح للمفكرين الرومانسيين أن يدعوا للجماليات استقلالاً ذاتيًا تخصصيًا يتيح للدراسة غير النسقية لأى أنواع يختارها المرء أن تمارس بلغة ظاهرياتها الخاصة. ويعرف شيلنج نفسه التخطيطية بأنها "الخطوط الخارجية غير المكتملة" الناتجة عن "حدس" أو ملكة إدراك الجزئى من خلال الكلى لكى تكتمل بالحركة العكسية من الكلى إلى الجزئى (ص ص ٤٦-٧) وبكلمات أخرى أن التخطيطات الفارضة للنسق ليست أكثر من مقولات كشفية. وأحيانًا يستخدم شيلنج النوع باعتباره قواعد آمرة مثلما يزعم أن ليست هناك إلا روايتان أو أنه ما من قصيدة أنجزت "النموذج الأصلى الحق " للنوع التعليمى (ص ص٢٣٤ : ٢٢٦) ولكنه يستخدمه أيضًا للاعتراف بأصناف جديدة حينما يدلل على أن **الكوميديا الإلهية** هى "نوع قائم بذاته" يتطلب نظريته الخاصة (ص ص ٢٤٠-١) وبمقدار ما يكون نص دانتى "خليطًا عضويًا فريدًا بالكامل من كل الأنواع (ص٢٤٠) يشير تحليل شيلنج أيضًا إلى ما يمكن أن يكون فى ذهن شليجل حينما وصف الرواية بأنها توحد كل الأنواع. ولأن الرواية هى لا نوع دال على حقيقية أن المصنوعات الثقافية هى فى النهاية منقطعة النظير *sui generic*" إنها تجمع كل ما يكون شعريًا خالصًا من أعظم أنساق الفن إلى "تنهيدة أو قبلة" (شذرات ص ٣١).

ومثل الرواية يقدم النسق (أو المذهب) فضاء لارتياد الاختلاف. ونحن نجد من قبل فى ملاحظات شيلنج بدايات منهج أكثر تطورًا بالكامل بواسطة خلفائه، يتكامل فيه التفسير المدرك عقليًا *noetic* للوعى (الثقافى) الذى ينتج نوعًا أدبيًا مع التفسير القائم على المحتوى الفكرى *noematic* لموتيفات وبنى (أو "العالم") التى تصاحب هذا النوع . وهذه التفسيرات تجمع ما يسميه فردريك جيمسون *Fredric Jameson* "معالجة للمعانى" أو العلامات فى النوع "كنمط *mode* لتجربة وجودية معممة" مع "تحليل على أساس من قواعد التركيب (النحو) لآليات وبنى."[٣٥] وهو ما تهدف الرومانسية إلى استجلاء ظاهرياته أيضًا. إن المقترب الظاهرياتى يؤقلم ذاته

(٣٥) ***انظر: اللاوعى السياسى لفريدريك جيمسون.***
Fredric Jameson, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981, pp. 107–8.

على نحو طبيعى على دراسة لا تقف عند الأنواع بل تمتد إلى تنوع من الظواهر الثقافية. ويصدق ذلك أصلاً حتى على مناقشة شيلنج للأدب التى تعالج "الأحداث الاستطرادية *episodes*" وذلك مكون بنيوى للملحمة الذى ينتج على نحو تحويلى رواية التشرد *picaresque*. ولكن شيلنج يعالج أيضًا الأسطورة. (الفلسفة ص ص ٤٧ -٨٣) والرموز الهيروغليفية (ص ١٤٨) مستبقيًا روح استكشافات فالتر بنيامين لظاهريات الممارسات الثقافية مثل الحكى والجمع. وعلى حين ظل مصطلح "النوع" قابلاً للحياة امتد نقد النوع إلى ممارسات ثقافية ليست أنواعًا وحتى إلى نزعات وميول (عقلية أو عاطفية) ليست ممارسات دلالية.

وبإيجاز، على الرغم من أن دراسة النوع قد تكون واحدًا من نتائجها فإن ما بعد دلالات العلامات *metasemiotics* المميزة للمذاهب الجمالية الرومانسية تبدأ بمقولات سابقة للنوع مثل الساذج *naive* أو مقولتى نيتشه الديونيزى والأبولونى – اللتين تصفان نمطًا من الإدراك بلغة (بمصطلحات) عاطفية (وجدانية)، فلسفية /أو دلالية (العلامات. وتشكل هذه المقولات لسانًا *longue* بتبنى وجهة نظر كارل فيتور *Karl Vitor* ، أو سلسلة من المواقف الأساسية *Graundhaltungen* تقوم بتنمية الأشكال الفنية والأنواع المحددة التى هى كلام *parole* النسق.[٣٦] ولكن طريقة أخرى لتناول موضوعنا هى رؤية نظرية النوع نفسها بلغة التحويل (الانسلاخ) *metamorphosis*. وفى نموذج جوته كما يحلله ديلتاى، "تظهر الكائنات العضوية... تكرارًا متنكرًا للأعضاء نفسها... أنها الورقة نفسها التى تظهر أولاً كبرعم ثم كسداة (عضو التذكير)" وهكذا ("السيرة الشخصية لشلايرماخر"، ص ٦١). وهذا النموذج يمكن استعماله تفريعيًا فى خدمة اتجاه عضوى موحد ولكنه يمكن أيضًا أن يعمل على نحو انتشارى فى إنتاج فروع أو براعم جانبية وتحويلات للجذر الأصلى.

---

(٣٦) *لمزيد من مناقشة هذه المسألة انظر:*

Tilottama Rajan, 'Phenomenology and Romantic criticism: Hegel and the subversion of aesthetics', in *Questioning Romanticism*, John Beer (ed.), Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 168–9.

وحول فييتور viëtor *انظر:*

Guillen, *Literature as System*, pp. 117–18.

وبهذا المعنى تمكن رؤية ظاهريات الثقافة ككيان عضوى منهجى يتألف بواسطة تكرار الإجراءات التحليلية نفسها بالرجوع إلى "أجزاء" مختلفة: هى الحساسية والبنى المعرفية التى تنتج الأنواع والأنواع نفسها ومكوناتها البنيوية والممارسات الثقافية (الطقسية أو أشكال فنية أخرى) التى هى فروع من هذه الحساسية نفسها.

والحالة المثيرة للاهتمام هى المجاز التمثيلى *allegory* الذى يشغل مواقع متعددة فى الشبكة التحويلية. وهو وفقًا لتنظير دانتى فى "خطابه إلى كان جراند *Can Garnde*" ليس نوعًا بل منهجًا تأويليًا. وفى زمن جوته صار خاصية للنصوص على الرغم من أنه صار صورة بلاغية *figure* بدلاً من نوع. وقد سمحت معالجة جوته الفلسفية لتلك الصورة البلاغية بلغة متعلقة بموضوع الكلى والجزئى (العام والخاص) اللاتناهى والمحدودية،[٣٧] لشلينج أن يرى المجازى كبنية عقلية أساسية، بحذاء التخطيطى (*schematic*). وبخلاف آخرين نجد شلينج متعاطفًا مع المجاز وجاعلاً منه طريقة لفهم الوحدة الغائية التى تربط الطبيعة والروح. وهكذا يكون النباتى مجازًا للحيوانى ويكون الحيوانى مجازًا للإنسانى. وحتى على مستوى أكثر عمومية يصف المجاز العملية التى بواسطتها يتم عمل اللاوعى وعيًا "بالمفهوم اللامتناهى" المتجسد فى كائنات متناهية (شذرات ص ص ٤٩ و ١٤٨) فالنوع والبنية المعرفية والصورة البلاغية والتأويل ترتبط كلها معًا فى الهجرات التحويلية لمصطلح "المجاز".

ولكن تحديد نظرية النوع الرومانسية بمناقشاتها للأصناف الأدبية يتجاهل بذلك ميراثها النظرى. وعلى وجه الدقة لأن المنهج الظاهرياتى يمتد إلى تخصصات أخرى (نظرية المعرفة، التاريخ اللسانيات) فإن هذه التخصصات تعيد بالتبادل تشكيل دراسة النوع فيما وراء الشكلانية. ومن المهم بالقدر نفسه أن الرومانسية مترددة فى قصر الأنواع على تلك التى سبق تقنينها اجتماعيًا ممهدة الطريق للمحاولات الحديثة لفصل دراسة النوع من النظريات القائمة للنوع. وهكذا يوسع باختين مقولة النوع لتشمل "أنواع

---

(٣٧) *انظر:*

J. W. von Goethe, 'Aphorisms on art and art history', in *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Kathleen Wheeler (ed.), Cambridge University Press, 1984, p. 229.

الكلام" وهى حركة استمرت فى المناقشات ذات النزعة النسوية لأنواع الحياة اليومية. كما يخترع باختين أيضًا مصطلحات بديلة لتلك الخاصة بالنوع فى مفهومه للزمكان *chronotope*" وهو معنى متميز للزمكان مقصود به جزء من "بويطيقا تاريخية" حساسة "للتغاير النوعى". وعلى الرغم من أنه يطبق المصطلح على أنواع فرعية مثل "رواية المغامرة ذات محنة الاختبار" فإنه يناقش أيضًا محاور مكانية *topoi* مثل "الطريق" لكى يقوم بتصفيف تنوع من الوحدات الأدبية على جذع مورفولجى (متعلق بالصيغة أو التصريف) واحد. فضلاً عن ذلك، فعند باختين (كما عند شليجل باختصار أكثر) تقدم الرواية عذرًا لارتياد ظواهر من خارج الأدب تشمل السفر والخطابات والأخرويات وغرف الاستقبال والصالونات.[٣٨] وتنمو ظاهريات باختين التحويلية مباشرة من أسلافه الرومانسيين ولكن لأنهم لا يمتلكون اسمًا يطوق ممارساتهم بقى الإسهام الرومانسى وإن كان عميق التأثير غير معترف به.

وهناك مصطلحان بديلان آخران يعيدان أيضًا تشكيل النوع هما "المنظور (النمط *mode* والجو العام *mood* والأنماط *modes* يمكن تعريفها تفريعيًّا وبنزعة محافظة لأنها مشتقات نعتية للأنواع مثل القول بأن النمط الرعوى رواية وشعرًا فى شكل المحاورة بين راعيين ينشأ فقط بعد الإكلوج *eclogue* الرعوية وهى القصائد العشر التى كتبها فرجيل والتى تصف الطبيعة الريفية وصفًا مثاليًّا (*Foweler, Kinds of literatrure, p. 16*) ولكن فى الممارسة يكون النمط مفهومًا واسع الانتشار وفى المجاز يولد النمط النوع وفى النمط عن طريق الرسائل يتولد النوع الأدبى بالفعل بواسطة ممارسة من الحياة الاجتماعية، وكأشكال للوعى الجمعى تستطيع الأنماط أن تشمل كل شىء من الثقافات مثل الأساليب الأبولونية أو الفنية كالجروتسك *grotesque* (الزخرفى النشاز الموغل فى الخيال دون التزام بمبادئ الإمكان العقلى) أو الصيغ البلاغية *tropes* (القائمة على تغيير المعنى المعتاد

---

(٣٨) *انظر:*
Mikhail Bakhtin, 'Forms of time and chronotope in the novel', *The dialogic imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), Austin, tx: University of Texas Press, 1981, pp. 84–6, 98, 103, 143, 148, 246.

للألفاظ) التى تم توسيعها إلى أشكال للتجربة مثل مفارقة كيركجور. وفى الحقيقة إن هذا المعنى الموسع للمصطلح يظل واضحًا حينما نتكلم من نمط (أسلوب أو صيغة) الطباعة. وكبديل للنوع فإن النمط *mode* يدخل مودًا جديدة فى الثقافة. وعلى حين أن المفهوم يسبق الرومانسية فإن الرومانسيين هم أول من قام بتنظيره، محررين إياه من تبعيته لآبائه من أنواع أدبية محددة.

أما بالنسبة للجو العام *mood* أو *Stimmung* فإن آثارًا منه توجد فى نظرية أكثر تبكيرًا ولكنه تمت تسميته وتشريعه فى المرحلة الرومانسية وحدها. وليس من الصواب بالكامل – كما يلمح ستانلى كورنجولد *Stanley Corngogld* أن الجو العام *mood* فى التقليد الرومانسى المثالى "يعتبر متجهًا إلى الداخل"، وباعتباره لا يمتلك مجالاً متلازمًا من الموضوعات".[٣٩] وعلى الرغم من أن الأجواء العامة يمكن أن تكون داخلية التوجه بالكامل فإنها تستطيع أن تكون أيضًا أشكالاً للحساسية مثل "العاطفى" عند شيللر الذى يستدعى تحليلاً ثقافيًا وللون النغمى *tonal*.[٤٠] وبخلاف النمط *mode* فإن الجو العام *mood* ينقل بحسم الحكم الجمالى خارج الدائرة العمومية. وقد صبغ كانط فى **نقد الحكم**، الحكم بالذاتية بواسطة إضفاء الشرعية على الجليل *sublime* وعلى الجميل كظواهر جمالية بحذاء (وحتى فى مكان) الرومانسى والملحمة. وفضلاً عن ذلك كما يوضح جان فرانسوا ليوتار *Jean Francois Lyotard* فإن تحليل الجليل جذرى على الخصوص بدعوتنا إلى التفكير فيما يتجاوز المفاهيم الموجودة إلى "التمثيلات" *representation* السابقة للمفهوم التى تتجاوز ما

---

(٣٩) *انظر:*

Stanley Corngold, *The fate of the self: German writers and French theory*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 206; 'Nietzsche's Moods'. *Studies in Romanticism* 29 (1990), p. 72.

(٤٠) *لمزيد من المناقشة لهذه القضية انظر:*

Rajan, 'Phenomenology', pp. 166–7.

نستطيع استيعابه فى "شكل".[٤١] وتحليل كانط هو شرط إمكان اهتمامنا الخاص بالأنواع المحركة للمشاعر مثل النزوع إلى الكآبة السوداوية *melancholia* حتى إذا كانت الأجواء العامة التى تشغلنا الآن ليست هى الأجواء التى نظرها الرومانسيون صراحة. ومن أجل أغراضنا الحالية يكفى أن نقول إن كانط بتنظيره الجو العام أضافه إلى الشبكة المورفولوجية (التشكلية) التى ينقش فيها النوع وتسمح للمشاعر بأن تكون جزءًا من تحليل النوع.

(٤)

إذا كانت محاضرات شيلنج تجمع على نحو صراعى الرومانسى والحداثى فإن الميتافيزيقا تتنافس أيضًا من المنهجية فى "علم الجمال" لهيجل (١٨٢٣-٩). ويظهر أن تأليه هيجل "للفلسفة" قد فرض إمبريالية تخصصية انضباطية فى خدمة هيمنة ثقافية. وفى الحقيقة هو غالبًا ما يتعرض للنقد باعتباره بنيويًا مبكرًا يمتص "الترابط (المفصل) الزمنى للتاريخ" فى تقسيمات فرعية مكانية تتبادل التأثير على لوحة شطرنج تاريخية رحيبة تخضع الشرق للغرب."[٤٢] وهكذا فى قسمه عن الشعر لا يعالج إلا "النوع الصحيح من فن الشعر" ويقوم بتضييق الملحمى والغنائى والدرامى من أنماط إلى أنواع.[٤٣] وكما هى الحال مع شيلنج فإن النسق أو المذهب هو الشكل المحيطى للتجاوز. وفى مكان ما من "علم الجمال" يؤقلم هيجل كل شىء من

---

(٤١) *انظر:*
Jean-François Lyotard, *Lessons on the analytic of the sublime*, Elizabeth Rottenberg (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press, 1994, pp. 31–2, 53.

(٤٢) *انظر:*
Henry Sussman, 'An American history lesson: Hegel and the historiography of superimposition', in Bainard Cowan and Joseph G. Kronick (eds.), *Theorizing American literature: Hegel, the sign and history*, Baton Rouge, la: Louisiana State University Press, 1991, p. 33.

(٤٣) انظر:
G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, T. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 382. Hegel's lectures were edited from notes by H. G. Hotho in 1835.

الأهرامات إلى التضحية والتحول ... وفى هذه الطرق الجانبية والهوامش يقوم بإدماج "مراحل انتقالية هجين" من الأدب مثل الحكاية الخرافية والأمثولة والأشكال غير المنتظمة مثل التعليمى على أساس أنه يحتاج إلى وصف أنواع "لا تطابق القياس" لكى يعترف بطريقة سليمة حدود فن "رمزى" هو نفسه لا "يتطابق" مع معايير الفن (ص ص ٤٢٣،٣٨٢) والمحاضرات منظمة فى جزأين متألفين من شبكات مكملة ومتداخلة. وفى الجزء الأول يعالج هيجل الحساسيات الجمالية للرمزى، للكلاسيكى والرومانسى. "وأشكال الفن" هذه تعبر عن علاقات متنوعة بين الجوانية *inwardness* وتخارجها. أو بين "الفكرة" و "تجسدها" ولكل منهما تناظر فى "فن" نوعى: العمارة فى حالة الرمزى والنحت فى حالة الكلاسيكى والشعر والموسيقى فى حالة الرومانسى وفى الجزء الثانى يتناول هيجل هذه الفنون ويقوم بتقسيمها على أساس أشكال فنية متنوعة. وهكذا فإن النشوئى الارتقائى المقتفى فى الجزء الأول بالإشارة إلى تاريخ عالمى للأشكال الفنية يتكرر فى الجزء الثانى باعتباره تطورًا من جنين إلى بالغ لفنون مفرده بحيث تكون العمارة فى الجزء الأول رمزية على حين تكون لها فى الثانى تقسيمات فرعية رمزية وكلاسيكية ورومانسية. و"يشرح" هيجل هذه التداخلات لكى يعيد احتواء مضمون موسوعى فى شكل نسقى. ولكن التخطيطات ليست متزامنة،[٤٤] والتصنيفات مجرد كشفية بحيث يجب كمبادئ استبعاد أن يعاد أقلمتها بواسطة تخطيطات أخرى للتضمين. وهكذا فإن مطابقة الشعر بالكلام الموزون المنظوم كشىء متميز عن استعمال أوسع للشعرية كى تعنى الصنيع الأدبى أرغم هيجل على استبعاد النثر من الجزء الثانى. بيد أن الرواية على أية حال متضمنة فى الجزء الأول وإن تكن بطريقة غريبة ومبتورة كإحباط، كسلب نثرى للرومانسية تم فيه إزاحة "الرومانس" ثم أعيد احتواؤها فى الملحمة البرجوازية.

وفيما يلى سأتناول هيجل على نحو منهجى بواسطة التركيز بالقدر نفسه على شكل كما على مضمون فكره، لكى أؤكد لا على تحيزاته الثقافية (الواضحة على وجه

(٤٤) من المثير للاهتمام أن يكون الشكل البلاغى للقسم عن الشعر هو "التركيب" فالشعر هو التركيب من الجوانية والبرانية، الموسيقى والتصوير على حين تلعب الدراما داخل الشعر نفسه دورها التقليدى كترتيب من الملحمى والغنائى. ولكن فى الجزء الأول يكون الشعر نمطًا رومانسيًا ومرتبطًا بتحلل التركيب.

الخصوص فى معالجته للفن الهندى) بل على التجديدات التى سهلتها لاحقًا؛ لأن "علم الجمال" يستهل ظاهريات بنيوية للثقافة منقسمة بين أن تضع وأن تتحكم من ناحية وأن تتفهم من ناحية أخرى. وهيجل مؤسسٌ لما سيسمى فيما بعد "بنيوية توليدية"(٤٥)؛ فإن محاضراته تعمل بلغة تماثلات متعددة؛ بحيث إن ظواهر بدرجة تباين الملحمة والمنزل يمكن اختزالها إلى الشكل المتماثل نفسه "للكلاسيكية". وهكذا ينجز هيجل "بطريقة علمية" الشبكة المورفولوجية (التشكلية) التى تواصل التطور على نحو أكثر عضوية وغير قابل للتنبؤ فى الفكر الألمانى السابق. وبطريقة أكثر نوعية لأغراضنا يضع هيجل النوع فى هذه الشبكة مسهلاً بذلك تحليله بلغة الإبستيمه *epistme* (الأساس المعرفى الموحد فى لحظة تاريخية معينة) التى انبثق منها. وأن تستطيع الشبكة أن تصير متيبسة أمر لا يمكن إنكاره وخاصة إلا إذا قرأنا علم الجمال قراءة تركيبية كتماثل رهيب من سرديات تخصصية متوازية. ولكن من الممكن تأكيد ما بين التخصصات فيه وشغل مكانه إحلاليًا بالنماذج الإرشاديه بواسطة استعمال أشكال فن أخرى باعتبارها كنايات موحية للأنواع الأدبية(٤٦).

---

(٤٥) يشير المصطلح إلى أعمال لوسيان جولدمان Lucien Goldmann ورولان بارت Roland Barthes المبكرة، ولكنه يصف كتاب ميشيل فوكو Miccahel Foucault نظام الأشياء *The order of things*.

(٤٦) التحليل الباهر للأهرامات على سبيل المثال يمكن ترجمته إلى عرض للعلاقة بين الموت والجوانية فى شكل المرثية. الأهرامات هى "بلورات مذهلة تخفى ... معنى داخليًا ولكن فى شكل "أبكم وبلا حركة" لأن الروح "لم تجد بالفعل حياتها الداخلية الخاصة" (علم الجمال ص ص ٣٥٦، ٣٥٤) وكتمثيل للموت الذى يختلف عن نظائره المسيحية فى التركيز على "المحافظة على الجثث" بدلاً من "خلود الروح" (ص ٣٥٥) قد تقدم الأهرامات مماثلا لمرثاة تتساءل عن "اقتصاد الحداد الناجح بواسطة الغرس اللاواعى لصفات الموضوع المفقود بدلاً من إدماجه. ويكتشف إيوجنيو روناتو *Eugenio Donato* الأمتدادات الأدبية لمثل هذا الحداد فى كتابه كتابة الانحطاط:

The script of decadence: essays on the fictions of Flaubert and the poetics of Romanticism, New York: Oxford University Press, 1993, pp. 202–7.

كما يناقش دوناتو أيضًا هيجل (ص ص ١٣١–٨، ١٤٦–٩) ولكنه لا يقيم صلة بين الأهرامات والمرثاة.

ومثل شيلنج يشير هيجل إلى ثلاثة مواقف أساسية *Grundhaltungen* تستتبع أصنافًا من "عدم" التوازن بين الروح والمادة تعبيرًا عن مراحل مختلفة فى محاولة الوعى لتفعيل "الفكرة". وديالكتيك هيجل على أى حال هو زمانى (تاريخى) وليس تزامنيًّا وترانسندنتاليًا (متعاليًا). وبدلا من الثلاثى الشكلى الخالص عند شيلنج يصور تقدمًا من الرمزى خلال الكلاسيكى إلى الرومانسى. ويفشل الرمزى المرتبط بالفن الشرقى بسبب نقص فى الوعى بالذات يجعل الفكرة تظل "غير متعينة". ويحل الطور الكلاسيكى مؤقتًا التوتر من خلال التجسيد المطابق للفكرة (**علم الجمال** ص ٧٧). ولكنه يعود على مستوى أعلى فى الطور النهائى الرومانسى؛ حيث تثبت المادة بدلاً من الروح أنها ناقصة وتكون الأشكال الخارجية عاجزة عن تجسيد فكرة صارت الآن كاملة التطور.

كما يجذب عمل هيجل كظاهريات للثقافة يستعمل الفلسفة لمعالجة مواد تخصصات أخرى هذه التخصصات إلى الفلسفة بطريقة لم يفعلها كانط. فتحليله لأشكال الفن بلغة المادة والروح فلسفى ولكنه أيضًا سيكولوجى مبكر فى تأكيد على الجوانية والبرانية كما على تاريخ الفن كتربية وتكوين *Bildung* فيها يحاول وعى سعيد/تعيس أن يفهم ذاته ويتطابق معها. وكما أن التحليل سيموطيقى (متعلق بالعلامات) أيضًا لأن هيجل أكثر انشغالاً من سابقيه بالعلاقة الصعبة بين "المعنى" والشكل (القوام – الهيئة). وتحليله للعلاقة بين الشكل والمضمون يرهص بكل من فهم الأشكال الفنية بلغة التباينات بين الدال والمدلول التى طورها بنيامين ودى مان فيما بعد عند تحليل المجاز *allgory*، والمناقشة الأكثر عمومًا بواسطة دريدا المبكر لاستحالة وعى كامل الحضور أمام نفسه فى توحيد "المفهوم والواقع" (ص ٣٤١).

وقد أضاف هيجل للتحليل ما بين التخصصات للفن كذلك بعدًا اجتماعيًّا. وقد تناول لوحات الطبيعة الصامته الهولندية على نحو سيكولوجى بربط بؤرتها فى "الأشياء الأصغر والأكثر عادية" بهذا الرضا "بالحياة اليومية الراهنة" (ص ٥٩٧) الذى أطلق عليه ورينجر *Worringer* فيما بعد التقمص الوجدانى *empathy*. وهذا التفسير يواصل مناقشة شوبنهور للتصوير الهولندى باعتباره تمثيلاً خالصًا متحررًا

من الإرادة (*World, 1:197*) ولكن هيجل يحلل أيضًا دلالات الواقعية الهولندية كتعبير عن البروتستانية البرجوازية التى تعظم من قدر العادى أكثر من الأرستقراطى، والدنيوى والبسيط المباشر فوق الدينى والرمزى (**علم الجمال** ص ٥٩٨). ولأنه يكمل اقترابًا فلسفيًا باقتراب سوسيولوجى كان أكثر تسامحًا مع التصوير الهولندى من شوبنهاور.[٤٧] ويمكن للظاهريات الاجتماعية أن تكون كعب أخيل لتحيزات هيجل (نقطة ضعفها القاتلة) كما فى افتراضه لتماثل بين الرمزى والطغيان (ص ص ٤٣٦-٧). ومع ذلك كان هيجل هو الذى يسمح لعلماء جمال لاحقين مثل ألواس ريجل *Alois Riegel* وورينجر ليدللوا على أن "الخصائص النوعية للعصور الماضية لا تفسر بواسطة نقص القدرة، بل بواسطة إرادة متجهة اتجاهًا مختلفًا.[٤٨] إن ورينجر على سبيل المثال يركز على النزعة التخطيطية المسطحة للفن المصرى القديم باعتبارها "فشلاً" فى أن تكون مثل الواقعية الكلاسيكية فى تمثيل الكلى العيانى *concrete universal* وتقتفى أثر هذا التجديد من التاريخ إلى نظرة يكون التاريخ بالنسبة إليها تشكيلاً أيديولوجيًا تجريدًا وتقمصًا عاطفيًا أو مواجدة (*Abstraction and empathy, pp. 14-16*). وبانتزاع مقترب هيجل من سرديته ذات المركزية الأوروبية، يستعمل وريجر الشكل بدلاً من المضمون فى هذا المقترب. إن المنهجية تنبثق بالفعل عن الأيدلوجية. ولأنه عمومًا يرى التأكيد على "النثرى" العادى (لا يتصف بإثارة الخيال أو العاطفة) *prosaic* (علم الجمال، ص ٥٩٥) ليس جماليًا فإنه يقلل من قيمة الشعر الوصفى لهذا السبب. وتفسير التصوير الهولندى على أيه حال هو محاولة لفهم نثر الحياة بلغته كشكل لم يفسر بواسطة التأكيد على الرومانسية التى هى نفسها جزء من أيديولوجية مثالية.

---

(٤٧) وعلى سبيل المثال لأن شوبنهاور يتناول الفن بلغة فلسفية وسيكولوجية فقط لا يستطيع أن يرى هدفًا فى الإدماج الهولندى للطعام فى طبيعته الساكنة (العالم، ١:٢٠٨).

(٤٨) انظر:

Worringer, *Abstraction and empathy*, p. 9.

وانظر أيضا:

See also Alois Riegl, *Questions of style: foundations for a history of ornament* (1893), Evelyn Kain (trans.), Princeton, nj: Princeton University Press, 1992..

وأعمال هيجل تدعم كثيرًا النظرية الألمانية السابقة عليه. ولكنه كذلك يتحرك متجاوزًا أسلافه فى اكتشاف الطابع التاريخى للأشكال الفنية باعتبارها تعبيرات غير مكتملة عن وعى ما يزال فى سيرورته. وموقفه من مثل هذه الأشكال منقسم بعمق. والتأكيد المعيارى على "الجمال" يتصور "كلية حرة" يتحد فيها "المضمون" و"الشكل"، الفنان وموضوعه (ص ص ٤٣١-٧٠٢). ومع ذلك يبدو هيجل أكثر اهتمامًا بأشكال فنية مشوهة تؤجل أى تركيب. لأنه حينما تتجاوز "الروح" الكلاسيكية العجز الرمزى فى تحقيق "الفكرة" تثبت أنها "مقيدة" ويجب إزاحتها بواسطة الرومانسى الذى لا تستطيع فيه الفكرة مرة ثانية أن يتم تمثيلها. وبقراءة الثالوث الهيجلى بطريقة التركيب التعبيرى *syntagmatically* نجده يستعيد الأزمة فى التمثيل التى تحرك "علم الجمال" بحذاء محور عنصرى يحمى الغرب من الشرق. وهكذا فإن العلاقة بين الرومانسى والرمزى تعطى طابعًا سرديًا بحيث إن المشاكل التى كشف عنها أولاً فى الفن الشرقى يتم حلها ديالكتيكيًا فى "عدم التناظر" بين المادة والروح فى المسيحية. ولكن مذهب هيجل كنموذج معرفى إرشادى *parpadigmatic* يجرى تنظيمه بواسطة التكرار بدلاً من الديالكتيك.لأن الرومانسى ينتابه دائمًا شبح قرابته من الرمزى، بحيث لا نتأكد أبدًا من أن تكون الفكرة موجودة ولكنها لا يستطاع تمثيلها أو أن تكون دائمًا غير متعينة. فالمذهب هو نقل ناسخ (ترجمة بلغة أخرى) لعملية تكون فيها طبيعة الفن نفسها ككمال كلاسيكى متصف التنازع (ص ٤٤١) يعاد تشكيلها (وفقًا لاستعمالات أخرى). وهكذا فعلى حين أن هيجل يسلم للذوق فى رفض فن يفشل فى تحقيق هوية ذاتية باعتباره "رمزيًا" فإنه كذلك يضفى امتيازًا على مثل هذا الفن من خلال "الرومانسى". ويواصل التعارض بين الأثنين الانهيار مثلما فى عدم اليقين حول إن كان الفنان الرمزى يجاهد لتخيل ... "معنى للشكل" أو شكل للمعنى (ص ص ٤٣٨، ٤٤٠) أو إن كانت الرمزية تصدر عن نقص أو زيادة فى الجوانية أو إن لم يكن الشرقى فى الحقيقة هو الشكل المنحط للرومانسى.

وكان افتتان هيجل بفن يقف فيه المعنى والشكل "فى علاقة قرابة وتضمن *allusiveness* (ص ٤٢٧) محصورًا تجريبيًا فى أشكال تكميلية (متممة) لم يعالجها

إلا بإيجاز. وما هو أكثر أهمية كان الإمكان الخاص بما بعد الدلالة *metasignifying* الذى يبنيه من خلال الرمزى الذى يشكل فيه هذا الانفصام "التخمر الذى لا يهدأ"و"جهد" وعى ما يزال مشتبكًا فى "إنتاج مضمونه وجعله واضحًا لنفسه" (ص ص ٤٤٠، ٤٣٨) ومناقشة هيجل للرمزى هى تجديدية جذريًا فى السماح لنا بالتفكير فى هذه الأشكال كفن، وفى الفن "كشكل" له معنى "دون أن يكون قادرًا على التعبير عنه بطريقة كاملة" (ص ٣٧٢) وعواقب ذلك بالنسبة للنوع ذات دلالة مهمة. فالنوع كما يومئ جيلين *Guillen* فى صيغة تذكّر باهتمام شيللر بمصالحة الدافع المادى *Stofftrieb* والدافع الشكلى *Formtrieb* هو "نموذج لحل المشكلات" يلائم بين "المادة والشكل" (*Literature as System*). وسيكون النوع بهذا المعنى "كلية حرة" يصالح بين المادة والتعبير عنها بحيث لا يترك أى شىء دون أن يقال (**علم الجمال** ص ٤٧١). ولكن بعد هيجل لم يعد الفن نفسه بالضرورة توحيد الشكل والمضمون أو "القدرة" و"الإرادة". وبالتناظر لا تكون الأنواع "حرة" بالكامل ولا محددة بالكامل. وبدلاً من ذلك هى تعبيرات جمعية لتباين "الشكل باعتباره إجراء" و"القوام أو الهيئة *shape* باعتباره حثًّا مضافًا" *superinduced* أو بين الجوانية والهيئات المجبرة اجتماعيًا التى تعبر عن نفسها فيها.

وعند أواخر القرن التاسع عشر كانت الدراسة السيكولوجية الفلسفية للأشكال الثقافية قد صارت راسخة. ولكن على الرغم من أن الدافع النسقى للرومانسية الألمانية تمت مواصلته بواسطة منظرين من أمثال أرنولد هاوزر *Arnold Hauser* وإرنست بلوخ *Ernst Bloch* ونورثروب فراى *Northrop Frye*.[٤٩] فإن علم الجمال بعد هيجل التقط من الرومانسية الامتياز للتفرد بتركيزه ذريًا على النوع المفرد. وهكذا أعادت الاستمرارات اللاحقة لنظرية النوع المثالية صياغة "هيجل" من خلال النوع الذى تركز عليه. ودين لوكاتش المحدد بدقة لهيجل يختلف عند نقاط مختلفة من

(49) Arnold Hauser, *The social history of art*, Stanley Godman (trans.), 4 vols., New York: Random House, 1951; Ernst Bloch, *The principle of hope*, Neville Plaice, Steven Plaice and Paul Knight (trans.), 3 vols., Oxford: Blackwell, 1986; Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1957.

سيرته المهنية ولكن من الملاحظ أنه حينما يطور فى "معنى الواقعية المعاصرة" المواقف الأساسية *Grundhatungen* للمجاز والواقعية ضمن الأطار المعيارى لبحث عن "الكلية" فإنه يكون أقل احتفاء من هيجل بالأساليب التى تفصل بين المعنى والشكل. ولكن هذا الجانب الأخير من هيجل هو بالتحديد المحفز لدى كيرجور الذى يعمم الشكل البلاغى فى نمط المفارقة باعتباره عملية نفى مطلقة لامتناهية. وعلى حين كون "مفهوم المفارقة" هدمًا للمثالية التى تركز على النمط المفرد الذى لم يستطع هيجل أن يؤقلمه داخل غائيته (**علم الجمال** ص ص ٦٤-٩) فإن هيجل نفسه قد عظم من شأن "عملية النفى اللامتناهية" من خلال الرومانسية. (ص ٥٢١). وبهذا المعنى يقرأ كيرجور كتاب **علم الجمال** ضد ميل مؤلفه لكى يستخرج افتتانه اللا وعى بتأولات الأشكال التى لا تتماسك معًا.

ويشهد التنوع اللاحق لنظرية النوع الفلسفية على التعقيدات التى لم تحل فى قالبها الرومانسى. وعلى أية حال فما يزال إرث يتناول الفن باعتباره غير مكتمل دون تنظير. ومثل هذا التناول مستمد أيضًا من شوبنهاور الذى يستوحيه فولفلين Wölfflin فى افتراض "إرادة محايثة" تشق طريقها خارجة من المادة ... نحو الشكل" ولكنها لا تستطيع دائمًا تحقيق ذاتها" (*Proglogomena'*, pp. 159-62)، ولكن حيث يكون إطار شوبنهاور بيولوجيًا وسيكولوجيًا يكون إطار هيجل تاريخيًا. ويتصور الفن كإرادة تكافح من أجل التمثيل يشرح هيجل من جانبه الرومانسى (المتميز عن المحافظ) الأزمات فى التمثيل من خلال شروط اجتماعية تاريخية تنجم عن أن تكون الروح ليست واضحة إزاء ذاتها (**علم الجمال** ص ٤٣٣) وهو بذلك يقرأ العمل الفنى "المفتقر إلى الإفصاح" (ص١٦٢) باعتباره معنى تشوه (تغير شكله *de-formed*) بواسطة الأشكال الموجودة لكى يستخرج من الشروط التى تحدده إمكان "حرية" فى المستقبل.

وسيكون لمصطلحات كالروح والحرية رنين مريك للأذن المعاصرة. ومع ذلك فهى تدعم ديالكتيك التنوير الذى يتبعه كل من النقد الثقافى والنسوى. فعند مثل هذا النقد لا تكون الأنواع معبرة على نحو مستقيم كما أنها ليست "عقودًا" اجتماعية لتنظيم

السلوك الفنى، ويتناول جيمسون *F. Jameson* على سبيل المثال النصوص باعتبارها بنى متضافرة التحديد؛ حيث يعمل فيها الشكل والمضمون كجزئين شبه مستقلين (كل منهما شبه ذاتى التقنين *semi autonomous*) وهو يحدد موضوع النص فى علاقته بلا وعيه السياسى بتحليل كيف يقول الشكل شيئًا ما مختلفًا عن المضمون (تعديله) بواسطة الشكل الذى يتخذه. ولكن لقد كان هيجل هو ألالذى أسس هذا الفهم للأصناف الفنية بلغة "شكل المضمون" "ومضمون الشكل" (*Political unconscious, p.242*). فحتى وهو يرى الكلاسيكى كتركيب من الشكل والمضمون يقوم بتنظير خلال الرمزى والرومانسى الإمكان البنيوى لتباينهما.

وأحد أمثلة هذا التباين هو الرواية، معتبرة تحويلاً للرومانسى إلى "موضوعية" نثرية (**علم الجمال**، ص ٥٩٥) وفى الواقع إن "السرد الروائى الرومانسى" هو ما يسميه جيمسون حلاً رمزيًا أو انتقاليًا لتناقضات أساسية بين مضمون رومانسى ونثر المجتمع المدنى (**علم الجمال** ص ٥٩٢). ولأن نطاقًا واسعًا من الأنواع هى رمزية أو "خيالية" فإن حلول مثل هذه التفسخات "يستهل بها هيجل إعادة التفكير فى النوع التى ينبغى تنظيرها بالكامل. وإعادة النظر المفهومية هذه سواء بمصطلحات بنيوية أو بإعادة تأسيسها للعلاقة بين النوع والدائرة العمومية هى ذروة الرومانسية.فالفنان الكلاسيكى كما يشخصه هيجل يجب أن يكون المضمون لديه موجودًا من قبل، مجهزًا مسبقًا بحيث تكون طبيعته "كمعتقد شخصى أو قومى" محسومة من قبل، ويستطيع الفنان أن يركز على العثور على هيئة *shope* ملائمة. فالأنواع تقدم فئة خاصة من المساعدة فى هذه العملية لأنها تسمى "تلاؤمًا" بين المادة والشكل قد تحقق "من قبل" (*Guiien, Literature as system,p.111*) فالنوع فى الكلاسيكية هو بذلك مكون من مكونات أيديولوجية المحاكاة التى فيها لا يقوم الفنان إلا بإعطاء هيئة لأنظمة اعتقاد قائمة (**علم الجمال** ص ٤٣٨). فالنوع كطريقة للتعرف على الأشكال التى يتخذها عدم الاكتمال هذا، هو فى قلب ذلك الفهم الذاتى الجمعى.

الفصل الثانى عشر

نظـريـة الـروايـة

بـقلم: مـارشال براون

ترجمة: لميس النقاش

نظرية الرواية الرومانسية هى حالة خاصة من حالة نظرية النوع الرومانسية عامة التى تتخذ مسوحًا متباينة جذريًا باختلاف البلدان. ويلقى هذا الفصل الضوء، كما الفصل السابق لتيلوتاما رايان، على الإسهامات الألمانية وهى إسهامات نسقية تتميز بالتجريد على نحو لا يتوفر إلا نادرًا فى البلدان الأخرى. ولكن لأن نظرية الرواية بطبيعتها أكثر توجها نحو التطبيق فقد أفسحنا مجالاً أوسع للإسهامات التطبيقية والإمبريقية الإنجليزية والفرنسية عما كان الحال عند تناول نظرية النوع. والسؤال المحورى هو إن كان يصح الحديث عن نظرية رومانسية للرواية عامة بالرغم من الاختلافات الجذرية الواضحة بين البلدان. وأبدأ بمسح لواقع الرواية ونظرية الرواية كما تبدت للجيل الأول من الكتاب الرومانسيين؛ فقد كان التراث المشترك كفيلاً بخلق درجة ما من التوجه المشترك ولكن مع تفرق الدروب فرضت قضية الوحدة نفسها كقضية مُلحّة. أنتقل بعد ذلك إلى عرض موجز للأفكار الأساسية التى تتكرر فى النقد الروائى والتى ترتبط فى معظمها بمقولتين تركيبيتين من المقولات الشهيرة لفريدريش شليجل. وبعد رسم تلك الأرضية المشتركة سأقوم بتقديم أربع إسهامات رومانسية متميزة وهى: تعليقات جوته على الرواية كما وردت فى روايته **فيلهلم مايستر**، ومقال فريدريش شليجل عن **فيلهلم مايستر**، وكتاب الروائى جون بول فريدريش ريختر **أوليات علم الجمال**، وأخيرًا كتابات والتر سكوت. وتمثل أعمال سكوت خلاصة الاتجاهات التى صاغها الكتاب الألمان كما تستبق الاهتمامات

الأساسية لنظرية الرواية لاحقًا؛ وسأختم بمناقشة موجزة لمقدمة بلزاك للكوميديا الإنسانية والتى ترسم ما آل إليه الفكر الرومانسى المتأخر حول الرواية.

* * * *

وصلت الرواية لمرحلة الاستقلال فى العصر الرومانسى. صحيح أن العديد من الكتب التى نعتبرها الآن روايات كانت قد كُتبت فى فترات سابقة، ولكن ليس هناك إلا شواهد ضئيلة على أن لا الكتاب ولا القراء قد تعاملوا حينذاك مع الرواية كشكل مستقل. وقد ظهرت كلمة "رواية" أول ما ظهرت على أغلفة الكتب الإنجليزية فى الستينيات من القرن السابع عشر وكان ذلك فى كتب مترجمة عن الفرنسية، وكذلك وهو الأمر الأكثر دلالة ظهرت الكلمة يصحبها عدد كبير آخر من التسميات النوعية. وتتماهى الكتابات القصصية التخيلية فى القرن الثامن عشر مع عدد هائل من غيرها من الأنواع منها القصة والتاريخ والحكاية والمغامرات واليوميات والرسائل وقصص الحياة. وقد قام الكتاب الرسميون للقرن الثامن عشر –رسميون، بمقياس عصرهم وعصرنا– قاموا بكتابة عدد من الأعمال الروائية مطلقين عليها تسميات نوعية تكاد تكون عشوائية: فجوزيف أندروز "تاريخ مغامرات" وتوم جونز "تاريخ" وجوناثان وايلد "تاريخ حياة" ومايفوز الفلاح محدث النعمة "مذكرات" (وإن كانت الترجمة الهولندية تسميه "الأحداث العجيبة والحقيقية"، أما الترجمة الألمانية فتدعوه "الوقائع المثيرة") وكتابه حياة ماريان فهو "مغامرات"، وهكذا دواليك. وفى نفس الوقت قام كتاب كبار غزيرو الإنتاج بالمزج بين القصة القصيرة والطويلة، كما تجاوزوا الحدود المرسومة بين القص التخييلى وغير التخييلى (**ديفو Defoe**) أو حاولوا كتابة القص شعرًا بالإضافة لكتابته نثرًا (**فيلاند Wieland**). بل إن الإسبانية مازالت تطلق على القصة القصيرة والطويلة النثرية نفس الكلمة ***novella***. ولم يكن بالإمكان حتى حوالى العام ١٨٠٠ أن تجد كتابًا يتخذ عنوانًا له: الإدراك والحساسية – رواية

فى ثلاثة أجزاء؛أو تلك الحالة النادرة جدًا: لوسندى: رواية. [١] ولن نجد قبل جان بول فى ألمانيا وسكوت فى بريطانيا وأخيرًا بلزاك فى فرنسا كتابًا يطمحون لإخراج أعمال ذات قيمة جمالية يتخصصون فى الرواية فيصدرون عددًا كبيرًا من الروايات وإن مارسوا أنواعًا أخرى من الكتابة إلى جانب ذلك. ومن غير المستغرب إذن أن تكون تلك العقود شاهدة على تماسك ما يمكن أن نسميه نظرية الرواية أو الخطاب الروائى.

ولنبدأ بعرض سريع للكتابات المبكرة إذ نجد كتابًا واحدًا مهمًا عن الرواية هو كتاب بيير دانييل هوت رسالة فى أصول الروايات وهو مقال من تسع وتسعين صفحة صدر فى ١٦٧٠ (وتمت ترجمته إلى الإنجليزية فى طبعة نادرة فى ١٦٧٢ وإلى الألمانية فى ١٦٨٢) ويمكن الأخذ بتعريف هوت للرواية إلى يومنا هذا على الأقل كنقطة انطلاق: "تنطبق كلمة رواية فى الاستعمال الصحيح (***romans***) على تلك القصص التخيلية لمغامرات عاطفية كتبت نثرًا جميلاً بهدف متعة القارئ وتوعيته." (ص ٤ و٥) ويروى هوت عن علم غزير قصة فن القص التخيلى، كاشفًا عن تبحر، وينتقل من العصر القديم إلى الشرق وكذلك العصور الوسطى ويرى أن "الروايات الجميلة" التى تشكل ... الروح ... وتعدها للعالم إعدادًا مناسبًا." (ص٩٦) انبثقت تدريجيًا من جذورها المتمثلة فى الحكايات الخرافية والتاريخ. ويمتدح هوت الشكل والتنظيم – "على الرواية أن تكون مثل جسد مثالى وتتكون من أجزاء مختلفة ولكن متناسقة تحت رأس واحد." (ص٤٤) ويميز ما بين الرواية والرومانس (أى الحكايات الشعرية الأسبانية). ومع ذلك فقائمة النصوص التى يتناولها هوت محدودة للغاية ويغلب عليها الرومانس النثرى للقرنين السادس عشر والسابع عشر بحيث يكاد كتابه لا يمت بصلة للكتابة عن الرواية فيما بعد ١٨٠٠. وهو وإن استخدم بعض

---

(١) إن التفانى الذى تعامل به بوب مع قصيدته "اغتصاب خصلة شعر"، طبقًا لبعض المصادر "من حيث عنوانها وحجمها جعلها أشبه برواية، وقد قرأها الكثيرات من الجنس اللطيف خطأ على أنها كذلك." وكتاب ***Le Comte de Gabalis*** يتكون من ثمان وثمانين صفحة. ومن الواضح أن بوب استخدم المصطلح عوضًا عما يمكن أن نسميه نحن رواية قصيرة ***novella***.

الكلمات التى استخدمها كتاب من بعده إلا أن معناه مختلف عند تناول روايات كرواية إيما ،أو قورش العظيم.

وطوال القرن التالى كان هناك قبول للموقع الذى حدده هوت للنوع الروائى وإن اختلف الكتاب فى تقييمه. فنجد الفيلسوف الفرنسى جوكور والذى قام بكتابة مقال بالغ التركيز من صفحة واحدة حول الرواية فى دائرة المعارف الفرنسية ***Encyclopedie*** يتبع هوت فى إرجاع الرواية إلى الرومانس النثرى فى عصر الباروك، ولكنه يرفض ذلك النوع مفضلاً الكتاب الأخلاقيين من أمثال مدام دى لافاييت وريتشاردسون وفيلدينج وروسو. وقد تمت دعوة كاتب روائى بارز وهو مارمونتل لكتابة ثلاث صفحات عن "القص الخيالى"، ولكن مقاله يكاد ينصب على العرض التاريخى. أما ريتشارد هيرد فقد اشتهر كتابه **رسائل حول الفروسية والرومانس** (صدر فى ١٧٦٢ وتلتها طبعات موسعة فى ١٧٦٥ و١٧٨٨) وكان له أثر كبير بمدحه لحبكة الرومانس والشكل القوطى، وكذلك (كما ورد فى جملته الختامية) "لعالم الحكاية الخرافية الجميلة" ولكن اهتمامه كان متركزًا على تراث أرسطو. أما كتاب جون دانلوب **تاريخ النثر القصصى** (جزأين ١٨٠٥ – وهو أول كتاب يحمل هذا العنوان) فقد ركز أيضًا على أعمال الأدب القديم والرومانسيات الفروسية وكان تناوله للرواية الفرنسية والإنجليزية فى الجزء الأخير من الكتاب الثانى. ونصل إلى أول محاولة مهمة لتمييز الرواية كنوع مستقل بظهور حوار الروائية كلارا ريف **تطور الرومانس** (١٧٨٥). وتستحق تلك الفقرة الاقتباس كاملة إذ ترسى أسس المناقشة اللاحقة للموضوع:

"الرومانس حكاية بطولية تتناول الشخصيات والأشياء الخرافية. أما الرواية فهى صورة للسلوك والحياة الواقعية وللزمن الذى تكتب فيه. وتصف الرومانس بلغة مترفعة ومتعالية ما لم يحدث وليس من المحتمل حدوثه. أما الرواية فهى تشير إلى أشياء مألوفة كالتى تحدث كل يوم أمام أعيننا أشياء قد تحدث لأحد أصدقائنا أو لنا

نحن شخصيًا، ويكمن كمالها فى تمثيلها لكل مشهد بطريقة سهلة وطبيعية مما يجعله يبدو محتملاً بحيث تستطيع أن تقنعنا ... أن كل ما تقدمه حقيقى فنجد أنفسنا متأثرين بالأفراح والأحزان التى تمر بها الشخصيات فى القصة وكأنها أفراحنا وأحزاننا نحن." (ص ١١١).

إن ما توفره لنا المعاجم التاريخية هو معانى الكلمات لا أنساق الخطاب، ولكن من خلال هذه الفقرة يتضح لنا أن الرواية اكتسبت ما نعرفه عنها اليوم من مكانة نسقية كنوع مستقل بقدوم الفترة الرومانسية وليس قبل ذلك.[٢] فالعلاقة بين الواقعى والرومانسى، وبين اللغة النثرية واللغة الشعرية، وبين العادى والغريب، وبين المحتمل والعجائبى، تظل كلها قضايا أساسية للفكر الرومانسى حول الرواية (بل ولفكر القرن التاسع عشر عامة).

ولا شك أن فيلدينج قد أخذ على عاتقه وحده الدفاع عن الرواية فيما قبل الفترة الرومانسية من خلال مقدماته والفصول الأولى لروايته **جوزيف أندروز** بأجزائها (١٧٤٢) وروايته **توم جونز** (١٧٤٩). ورغم أن مصطلح الرواية لا يظهر بشكل جدى فى كتابات فيلدنج، فإن ما يصفه "بقصيدة ملحمية كوميدية نثرية" و"كتابة ملحمية نثرية كوميدية" (مقدمة **جوزيف أندروز** و **توم جونز** ص ٥ و ١) يتردد مرارًا

(٢) لقد قام أرمند بير جاكين باستباق تعريفات ريف إلى حد ما فى
Armand-Pierre Jacquin, *Entretiens sur les roman*, 1755, rpt Geneva: Slatkine, 1970.
فيميز جاكين بين الرواية والتاريخ على أساس أن الرواية تخيلية، وبينها وبين الملحمة على أساس أن الرواية أقل رفعة وأكثر استطرادًا وأكثر نعومة، وبينها وبين الحكاية الرمزية على أساس تشبهها بالواقع وكونها تدور حول رجال أو آلهة وثنية وليس حول الحيوانات (*pp. 18-23*) ويكرس جاكين ثلاثة أرباع نصه المكون من ٣٦٥ صفحة للحديث عن عدم نفع الروايات ومخاطرها، ويعتبر رواية تيليماك لفنلون "أفضل الروايات وأقلها خطورة" (*p. 148*) ويرى أن هيو متساهل أكثر من اللازم (*p.117*) ولا يعتقد أن الروايات التى اشتهرت حديثًا (رسائل بوريفيا لمدام جرافينجى وروايات ريتشاردسون وتوم جونز) سيكتب لها البقاء طويلاً (*p.100-1*) وفى حين يناقش أيضًا جاكين جيل بلاس وروايات كليفلاند لبروفست، فإن قائمته المعيارية، مع الاعتراف بدينه لهيو، تتكون غالبيتها العظمى من روايات نثرية وشعرية بما فى ذلك محاكاة حديثة لميلتون وهى كريستياد ***Christiade***.

لدى كتاب آخرين كانت الرواية بالنسبة لهم مصطلحًا جاذًا ومن هؤلاء نجد أن بابولد فى مقالها "جذور كتابة الرواية وتطورها" (١٨١٠) إذ تقول "الرواية الجيدة هى ملحمة مكتوبة نثرًا بها من الشخصيات أكثر مما بها من قدرات خارقة للطبيعة. (ص٣) ومنهم هيجل والذى لا تحظى الرواية فى كتابه الضخم **علم الجمال** سوى بثلاث فقرات متفرقة. (ويطلق عليها رواية ***roman*** بدون أى تحديد لمجال هذا النوع.) إذ يدعو الرواية "ملحمة البرجوازية الحديثة" عن "واقع أصبح نثريًا" (***eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit"*** الجزء الثانى ص ٤٥٢) ولأن الجمهور هو جمهور الطبقة الوسطى المثقف تثقيفًا يتيح له الاستمتاع بالمفارقة والإشارات الذكية فقد كانت مقالات فيلدينج تطبيقًا لمعايير أرسطو وهوراس على الكتابات القصصية الأقرب إلى الواقعية التى كان يمارسها هو. بينما يتناول عدد من المقالات صنعة الكتابة من تدبر الحبكة، إلى الوسائل الأسلوبية، وثقافة المؤلف وغيرها من التفاصيل مثل تقسيم الفصول وتسمية الشخصيات. على الجانب الأخلاقى يؤكد فيلدينج على القيمة التعليمية لتصوير شخصيات مركبة فى مواقف مقنعة مع التركيز على نقاط ضعفها الإنسانى وليس على أهوائها. لقد أسس فيلدنج بأسلوبه الساخر الذى لا يخفى جدية محاولته وضع القص الخيالى النثرى كوريث شرعى لهوميروس وثيرفانتس، أرسى الأسس التى سيعتمد عليها كل من يليه من المدافعين عن رفعة الرواية باعتبارها نوعًا من الكتابة يتميز بحداثته وأسلوبه المصقول فنيًا وفكريًا.

ومع ذلك من المضلل الحديث عن تطور نظرية للرواية بنهايات القرن الثامن عشر. والأدق أن فيلدنج لم يكن سوى خلفية غائمة بينما كانت القضية المطروحة بوضوح هى إن كان من الواجب كتابة روايات أصلاً. فنجد صموئيل جونسون يعارض فى العدد الرابع من مجلة (المتجول) ***Rambler*** (١٧٥٠) الاتجاه الجديد الذى يميل إلى "كوميديا الرومانس" و"الأحداث العادية التى *[تتم]* بأساليب سهلة" و"الحياة فى حالتها الحقيقية يتخللها بعض الحوادث التى قد تطرأ يوميًا فى العالم" مفضلاً على ذلك "المثال الكامل للفضيلة، وليست الفضيلة الملائكية، أو فوق

الاحتمال." ورغم أنه لا يعلن حربًا انتقامية لكنه من الواضح أنه يرغب فى صد ذلك الشىء القادم. وهو شخصيًا لم يتخذ من الرواية شكلاً للعمل القصصى الطويل والوحيد الذى قام به، بل اتخذ مجازًا تمثيليًا لحكاية شرقية ***Rasselas*** (١٧٥٩) فجونسن يفضل الحقيقة على الواقعية الصرفة: "من غير الواضح لى لماذا لا تؤتمن عين المرء على النظر مباشرة إلى الإنسانية كما تنظر للمرآة التى تعكس كل ما يصادفها دون تمييز." والمسافة التى قطعتها الحركة الرومانسية يمكن قياسها بملاحظة كراهية جونسن لذات الشىء الذى اعتبره ستندال غايته – كما هو معروف– فى **الأحمر والأسود** (١٨٣٠) "يا سيدى، الرواية مثل مرآة مسافرة على طريق سريع. أحيانًا ما تعكس السماء الزرقاء الصافية وأحيانًا أخرى تعكس بركة موحلة. ثم تأتى لتتهم حامل تلك المرآة فى سلته بانعدام الأخلاق." (الجزء الثانى ص ١٩) كما كان رفض روسو لحداثة فيلدنج نموذجا متكررًا، فنجد فى **جوليا** أو **الهوليز الجديدة**، وهى إحدى الروايات الكثيرة المكتوبة ضد الرواية، سواء فى المقدمات أو فى النص الأساسى قَدْحًا بالغًا ضد "مؤلفى الروايات والكوميديات" بل "لعل الرواية هى الأسلوب التعليمى الأخير الذى بقى لأناس فاسدين لدرجة أن أى شكل وعظى آخر لن يجدى" (الجزء الثانى، رسالة ٢١، ص ٢٧٧؛ وقد تكررت هذه الكلمات حرفيًا إلى حد بعيد فى "الرواية" لجوكور) ولعل نجاح فيلدنج فى الدفاع عن الرواية جلب عليه هجومًا ووضع المدافعين عن الرواية فى حالة دفاع عن النفس.

وبالتالى ففى الكتابة عن الأدب بشكل عام ظل الأسهل هو تجاهل الرواية ببساطة كما فعل كانط وتبعه بدرجة أقل هيردر وشيلر وهيجل.[٣] فالرسائل المختصة بموضوعات أدبية عامة مثل الجليل كانت أميل إلى التقيّد بالشعر والمسرح وتجاهل

---

(٣) إن تعليقات هيردر الهزلية – وأغلبها حول الجذور البدائية للرواية – لاحقة فى أغلبها على رواية فيلهلم مايستر، وتأتى فى آخر مسيرته الطويلة والغنية. ورغم أن شيللر اشتهر عنه كونه كاتبًا للنثر التخييلى فإن إحدى صفحات "الشعر الساذج والعاطفى" تنفى كون كاتب الرواية ***Romaneschreiber*** مؤلفًا للشعر ***Dichtung***. وقبل ذلك نجد فى الكتاب المهم

Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–4, revised 1792 with the novel theorist Blanckenburg as coeditor) has an entry for 'romanhaft' but not for 'Roman', 'Fiktion' or 'Novelle', and discusses verse narrative only in the entry for 'Erzählung'.

القص الخيالى النثرى. وهو نفس التوجه الذى نجده فى إنجلترا لدى هيوه بلير ***Hugh Blair*** فى كتابه **محاضرات فى البلاغة والأدب الرفيع** والذى صدر فى طبعته الأولى فى ١٧٨٣. وتتناول العشر الأواخر من المحاضرات السبع والأربعين بالبحث مختلف الأشكال الفنية المحترمة من الشعر الغنائى إلى الشعر الوصفى والملحمة والدراما.وقبل كل هذا تتناول المحاضرة ٣٧ "الكتابة الفلسفية، المحاورة، كتابة الرسائل (وليس الروايات المكتوبة على شكل خطابات) والتاريخ الخيالى". أما الثلاث صفحات اليتيمة المخصصة للقص الخيالى فتضيف "نوعًا من الكتابة بالغ الضخامة من حيث العدد وإن كان بشكل عام غير ذى أهمية، وهو النوع المعروف باسم الرومانس أو الرواية." ولكن بلير فى الواقع مولع بالقص الخيالى فهو المدافع عن الرومانس النثرية شبه البدائية **أوسيان** التى كتبها ماكفيرسون. ويلخص تاريخ هيو مضيفًا إليه لوساج وماريفو وروسو من الفرنسيين وفى مقابلهم ترتفع رأس إنجلترا **بروينسن كروزو** و**توم جونز** و**كلاريسا**. وهو يسمى العملين الأخيرين "روايات". ولكن الخاتمة تحمل إدراكًا لضعف موقفه فيكتب مدافعًا: "يمكن للرواية النموذجية ... أن تقدم للعقل ترفيهًا ممتعًا ومفيدًا، ولكن ... الأغلب هو اتجاهها نحو الانغماس فى الملذات والتافه من الأمور وليس الهادف والصالح. فلنترك إذن أرض الخيال القصصى تلك." وبدورها تحط مارى ولستونكرافت من شأن "النساء المستمتعات بالأحلام التى يقدمها لهم الروائيون البلهاء." وإن كانت ترى أن قراءة الروايات تظل أفضل من الفراغ. (**بيان حقوق المرأة** ..) وفى مقدمة **حكايات غنائية** نجد العبارة اللاذعة المشهورة حول "اللهاث المهين وراء الإثارة المفرطة" الذى يفضل "الروايات المهتاجة" وغيرها من الأشكال الجماهيرية على حساب شكسبير وميلتون، ورغم أن وردزورث يعزو المشكلة إلى الأحداث الجارية فإنه فى الحقيقة يعيد إحياء معيار مستقر. ومن هنا لم تكن الرواية موضوعًا للفكر الراقى؛ حيث ظلت مصدرًا لعدم الاحترام بشكل ما.

وبالفعل فكتاب واحد فقط حول الرواية عامة فى القرن الثامن عشر، وهو كتاب فريدريش فون بلاكنبرج البالغ ٥٢٨ صفحة بعنوان بحث **حول الرواية** (١٧٧٤)

استطاع أن يبقى للأجيال إلى أن أصبح المرجع الأساسى فى البحث الألمانى منذ إعادة طبعه فى ١٩٦٥.[٤] وقد دافع بلاكنبرج عن الروائى كريستوفر مارتين فيلاند، روائى عصر النهضة الألمانية (حيث تحتل روايته الشعرية ***Musarion*** التى تتميز بالإباحية مكانًا فى الكتاب يماثل رواية تكوين الشخصية ***Agathon***) وحاول أن يواجه الفكرة السائدة عن ارتباط الرواية بالعواطف الجياشة. وهو يعترض على كل من الشخصيات المثالية والشخصيات "الرومانسية" (٢ –١٥) ويقدم بدلاً منهما صياغته التى ترى فى الرواية تصويرًا "لأشخاص ممكنين فى عالم الواقع" لقد تراجعت الملحمة بقواها غير الإنسانية ومواطنيها (وهو ما يقصد به بلاكنبرج بوضوح تركيز الملحمة على المجتمع) لتفسح المجال لقصص الشخصية الفردية. وبالتالى فإن الرواية تشبه المسرح أكثر مما تشبه الملحمة، وبالفعل فبلاكنبرج يستخدم شكسبير وليسينج وديدرو كنماذج لتصوير الشخصيات، وفى الفصل قبل الأخير يقترح نقل الحوار المسرحى إلى الرواية. كما أن اهتمام بلاكنبرج بالتشكيل البنائى يرجع إلى أخذه للمسرح نموذجًا. وهو ينتقد الروايات التى تتخذ شكل المراسلات عامة وعلى وجه الخصوص تلك الروايات الطويلة المملة التى كتبها ريتشاردسون، فهو يريد أن يكون كل حدث مهمًا للكل، يتكشف فيه بالضرورة العلاقة السببية بين الشىء ونتيجته، "بدون قفزة أو فجوة" (وهى صيغة وردت مرتين بتغيرات طفيفة، ص ٢٦٧ و٣١٥) وإذا كان الخوف يخلق تعاطفًا يندرج تحت الشفقة، فالفكاهة بدورها (عند ستيرن أكثر من الجميع)

---

(٤) انظر:

'Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts', *Nachahmung und Illusion*, ed. Hans R. Jauss, Munich: Eidos, 1964, pp. 60–71.

وفيها يقدم فرنر كراوس Werner Krauss كتابين حول الرواية أعيد طباعة أحدهما:

N.-A. Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans*, 1734, rpt. 2 vols. in 1, Geneva: Slatkine, 1970.

ويدافع الجزء الأول عن عدد متنوع من الروايات المكتوبة نثرًا والمكتوبة شعرًا: وفى الجزء الثانى يقدم ببليوجرافيا هائلة ومرتبة اعتباطيًا.

كما يورد كراوس كتاب جاكين الذى ناقشته فى هامش (٢) قبل ذلك وكذلك خطاب باللاتينية

Charles Porée, *De libris qui vulgo dicuntur romances* (the OCLC database gives the last word as 'romanenses').

تكشف لنا عن رجال حقيقين يمكن معرفتهم على الوجه الأمثل من خلال "صفات صغيرة" (١-١٨) تهدف إلى توعية القارئ كى يتقدم فى طريقه نحو الفضيلة.

لم يتم إعادة طبع كتاب بلاكنبرج ***Versuch*** فى عصره ونادرًا ما كانت تتم الإشارة إليه. وتستبق كثير من الأفكار الواردة فى الكتاب النظريات الرومانسية للرواية بما فى ذلك أفكار مثل الواقع والمسرح والكلية وحتى النزعة الشكلية (وإن كانت الأخيرة ما تزال حينذاك طور التكوين). ومن ناحية أخرى تبدو أخلاقية بلاكنبرج وإصراره على قواعد معيارية محددة للنوع أشياء بالية إلى حد كبير. فكتابه لا يكتسب أهمية من كونه ابتكاريًا ناهيك عن تأثيره ولكن لأنه أقترب بقدراته العقلية المتميزة من القضايا الخلافية التى لم تكن وقتها قد تشكلت تمامًا حول جدوى الكتابة القصصية الخيالية من أساسها. (إلى يومنا هذا لا يوجد فى الألمانية كلمة مستقرة تعبر عن "روائى"، فبلاكنبرج يستخدم "قائل الرواية" ***"Romanendichter"*** وترجمتها الأقرب هى فنان قصصى، بدلاً من استخدام كلمة "كاتب الرواية" ***"Romanenschreiber"*** التى يستخدمها شيللر والتى تحمل قدرًا من التحقير.) وإذا كان الهجوم على القص الخيالى ارتكز على وصمه بإثارة المشاعر البدائية، فقد كان من الطبيعى أن يتشكل الدفاع من الصورة الجادة والمتزنة التى يمثلها القص الخيالى باعتباره صياغة جديدة معاصرة للمبادئ الفنية الثابتة على مدى الزمن. ولعل هناك من فكر فى كل هذا فى ذلك الوقت؛ ١٧٧٤ لكن أحدًا غير بلاكنبرج لم ير أنه من النافع ولا المثير أن يتكبد مشقة قوله بكل هذا التفصيل.

ومن هنا نجد العامل الحاسم –أكثر من سواه – فى التناول الرومانسى للرواية هو ببساطة وجود تلك المجموعة من الأعمال الأدبية والتى شكلت نوعًا مستقلاً كان من الأهمية بمكان بحيث يستدعى الدراسة. وقد كانت القائمة المعيارية لتلك الأعمال متفق عليها بشكل عام وتشتمل أساسًا على كتّاب إنجليز وفرنسيين وألمان منهم مدام دى لافاييت ولوساج وماريفو وروسو من فرنسا، وديفو وريتشاردسون وفيلدينج

وسموليت فى إنجلترا (مع إضافة ستيرن وجولدسميث فى حال الحديث عن الأدب الساخر وإضافة بيهن وبيرنى عند مناقشة كتابة النساء) وفيلاند فى ألمانيا (إذ يبدو أن آلام فرتر لم يلفت انتباه المنظّرين) لقد وفرت أعمال هؤلاء الكتاب نماذج تميزت من حيث تقنياتها ومزاياها فأتاحت فرصة البحث فى كيف تكون الرواية أو كيف يمكن أن تكون، بدلاً من الانصراف إلى مناقشات كلية حول ما إذا كان من المفروض أصلاً السماح بوجود الرواية والاعتراف بها. كما أتاحت التمييز بين الكتابة الجادة التى انتمت إليها الرواية وبين كتّاب الإثارة مؤلفى القصص القوطية والعاطفية النسائية. ولعل الأهم من ذلك كله هو أن الاعتراف بهذه المجموعة من الأعمال الأدبية المعيارية أعطى للرواية تاريخًا. فبخلاف الأنواع المحتقرة من ملاحم ورومانس وحتى قصص التشرد (البيكارسك) والأشكال المتأخرة من الدونكشوتية شعر القارئ أنه الآن بصدد مجموعة مختلفة من الأعمال الأدبية لها هدفها واتجاهاتها. وبتميزها عن الرومانس وغيرها من الأنواع القصصية تميزًا فى النوع لا الدرجة تبرز الرواية باعتبارها النوع الفنى الجديد والذى بدأ يشق طريقه للقمة. ومع ارتباط الرواية المتزايد بالطبقة الوسطى من حيث الموضوعات التى تناولتها (وكذلك من حيث قرائها بالطبع) ومع اتجاهها العام لسرد حكاية شباب فى بداية حياتهم العملية نجحت الرواية فى أن تصبح النوع الفنى المعتمد للحداثة.

* * * *

ولكن أى حداثة؟ فبينما كانت الثقافة الأدبية عالمية إلى حد كبير – بالطبع كانت تسير فى اتجاه واحد فى معظم الأحيان – أصبح الأدب مع الفترة الرومانسية أكثر التصاقًا بقوميته وأصبح أحادى اللغة. فقد تمايزت الثقافات القومية فى نفس الوقت الذى بدأت نظرية الرواية فيه فى التكون والتقارب. والشكل القصصى الوحيد فى الفترة الرومانسية الذى يمكن أن يقال عنه عالمى بحق كان أقل الأشكال موضوعا للدراسة النظرية ألا وهو الرواية القوطية. وإذا ما تركنا الرواية القوطية نجد

أن الرواية الألمانية فى العصر الرومانسى يغلب عليها التأمل الساخر للذات وتضمين جميع الأنواع والتأملات الفلسفية العويصة على نهج **فيلهلم مايستر.** والحبكة فى تلك الأعمال غير مترابطة تتخذ من الحاضر أو الماضى الرومانسى (لا فرق بين عصورنا الوسطى وعصر النهضة إذ تم التعامل مع الكل ككتلة واحدة) زمنًا لتصويرها غير الواقعى، كما تقوم بتضمين أشعار ورسائل وقصص وأساطير داخل القصة الأساسية ومقالات بل وفى حالة رواية موريكه **الرسام نولتن** ***Morike's Maler Nolten*** لإدوارد يتم تضمين نص هجين لمسرحية كاملة، على غرابتها؛ ويمتزج الطبيعى فى هذه النصوص بخوارق الطبيعة والاجتماعى والسياسى بالأسرى والنفسى، والحلم بالواقع. وفى هذه الفترة تميزت الأعمال المكتوبة بالإنجليزية برواية قواعد السلوك ***novel of manners*** والروايات الوطنية والتاريخية والتى ما لبث أن انتشرت فى أوروبا من خلال سكوت وكوبر. وباستثناء الرواية القوطية، أصبح الحكى بضمير الغائب هو القاعدة فى كلا البلدين (بريطانيا وأمريكا): فقد كانت "اعترافات روح جميلة – التى تم تضمينها فى فيلهلم مايستر – استعمالاً متعمدًا للقديم المهجور، وكانت روب روى تجربة وحيدة لـ سكوت لم تتكرر. وأصبحت روايات المراسلات تقليدًا باليًا أو نادرًا (نجده فى "هيبريون" لهولدرلين والأجزاء الأولى من "جودوى" لبرنتانو ورواية سكوت "ريدجونتلت")، وإن ظلت الأشكال القديمة للكتابة بضمير المتكلم سائدة فيما أنتجه الفرنسيون والإيطاليون، على ضآلته، سواء فى المذكرات (رواية كونستانت أدولف ***Adolphe*** والتى تندرج تحت الأدب الشبقى والمسلسلات القصصية فى الروايات الأمريكية القصيرة لشاتوبريان) أو السرد الوارد فى الرسائل (السوبرمان ***Obermann*** لسينانكور، وكتاب فسكولو الرسالة الأخيرة لجاكوبو أوريتس ***Ulime lettere di Jacopo Orits***) أما روسيا التى كانت تصارع لتأسيس نفسها كأمة ذات ثقافة فقد ظل الإنتاج الأدبى غارقًا فى العاطفية المفرطة بحيث كانت نظرية الرواية فى بداياتها متقدمة على الإنتاج القصصى غير القادر على ملاحقتها. أما التأثيرات الخارجية فى الفترة الرومانسية فقد انحصرت فى تأثير

إنجلترا على ألمانيا، بينما التأثير العكسى لألمانيا كان متمثلاً فى التأثير البالغ لجوته ونوفاليس وهوفمان على الأدب فى إنجلترا وفرنسا، لم يكن قد طرأ بعد. وإذا ما استثنينا جوته فإن الكاتب العالمى الوحيد بحق كان مدام ستايل والتى كان عليها أن تعيش منفية فى داخل وطنها. ويصعب رؤية المشترك فى تلك الخطابات القومية المختلفة.

ولكن المشترك بينها فى الواقع هو ذلك التراث الذى أشرت له والمواقف التى ارتبطت به. فالماضى المشترك وإدراك الموقع التاريخى للرواية عمل على دعم التقارب بين خطابات تبدو متفرقة، وإن ظلت تعبر رغم تنافر نبراتها ومداخلها عن أفكار متناغمة. وسأعرض فى الجزء التالى من هذا الفصل بإيجاز لهذه الموضوعات فى علاقتها بمقولتين توأمين لفريدريش شليجل هما الشعارات الأهم لنقد الرواية الرومانسى: "الشعر الرومانسى شعر عالمى وتقدمى ***Athenaeum*** الشذرة ١١٦، (١٧٩٨) و"الرواية كتاب رومانسى"، "رسالة حول الرواية" فى **حوار حول الشعر** (١٨٠٠) وليس المقصود بأى من الشعارين أن يكون أحادى الصوت؛ إذ إن شليجل يطلق مصطلح "الرواية" Roman باستمرار على دانتى وبترارك وشكسبير وغيرهم ممن ليسوا "بروائيين"، كما أن مقولة الرواية كتاب رومانسى يسبقها بجملتى نفى أن الرواية "نوع يقوم فى حد ذاته". ومع ذلك يظل هذان الشعاران متضمنين بوضوح لكثير مما سيقوله النقاد حول الرواية فى العقود اللاحقة. ويمكننا تحديد خمسة على الأقل من هذه العناصر التى تتكرر باطراد:

١- ترتبط الرومانسية عند شليجل بالحداثة. على مدى حياته وحتى حدود العام ١٨٠٠ فى قمة مرحلته "الرومانسية" ظل شليجل متشككًا فى القيمة التى يمكن إضفاؤها على الرومانسية وعلى الحداثة. فالرواية لا يمكن أن تقتصر على تمثيل العالم كما هو، إنما عليها أن تكون تحويلاً بل (كما كتب شليجل عن ثرفانتس فى محاضراته عام ١٨١٥ **حول تاريخ الأدب**) "تحويلاً للأشياء كلها فى مرآة سحرية"

"تصلنا ... بالمستقبل" (*"Goethes Werke"* أعمال جوته ص ٦٠٣) ومن هنا تؤكد "رسالة حول الرواية" على أن الرومانسى لا يتطابق مع الحداثى. ولكنه يرى أن ما هو رومانسى – والرواية أداته – يعبر عن الاتجاه نحو الحداثة: "فكل ما هو رائع فى الشعر الحديث يميل فى روحه وحتى فى شكله تجاه الزومانسى." وهذا تحديدًا هو المقصود بكلمة "تقدمية" فى الشعار الوارد فى الأثنيم. أو كما يقول فى إحدى شذراته المعروفة "إن الثورة الفرنسية وكتاب فيخته **مذهب المعرفة وفيلهلم مايستر** هى الاتجاهات الثلاثة العظيمة فى هذا العصر." (الأثينيوم شذرة ٢١٦)[٥] فإن لم تكن الرواية بالضرورة هى نوع ما هو حاضر فهى بالتأكيد نوع لما هو جديد.

٢- الرواية "عالمية". ففى حين أن الحداثة هى ما يميز الرواية عن الملحمة، فإن شمولية الرواية هى ما يميزها عن جارتها القريبة، المسرحية، والتى تعتبر "رواية منفذة" (رسالة ص١٥). وهناك اختلافات كبيرة جدًا فى تناول النقاد الرومانسيين لفكرة الشمولية، وبالنسبة لشليجل فالفكرة كانت تعنى أولاً أن الرواية شاملة فى محتواها "مرآة لمجمل العالم الخارجى، صورة للعصر" (أثينيوم) وتعنى ثانيًا شموليتها الشكلية. يقول شليجل فى العديد من المواقع إن الرواية ليست بنوع؛ إنها لا تخضع لقانون بل تحتوى كل الأشكال. فكل رواية هى عمل تجريبى فريد من نوعه، وهى ساخرة وفائقة فى فنيتها وسخريتها اللماحة، أو بلغة شليجل المميزة "أرابيسك". (انظر الفصل السابق لريان لمزيد من التعمق فى الأسس الفلسفية التى تربط الشمولية بالتفرد.) وما من نصوص غير الروايات الألمانية تحمل مثل هذا الإبهار، ولا ينادى به أحد سوى شليجل، أما الفكرة المنتشرة فى النظرية والتطبيق فهى الإحساس العام أن الرواية نوع مازال فى طور التكوين ويقوم على البناء المستمر على الإنجازات السابقة: ففى حين نشأت الرواية فى القرن الثامن عشر من المحاكاة الساخرة لنماذج بعينها، فإن

---

(٥) فى مخطوطات شليجل نجد جملة "اتجاهات ثلاثة عظيمة فى هذا العصر" ولكنها مجرد اتجاهات لم يتم تنفيذها على طول الخط". وإسقاط شليجل لهذه الجملة الأخيرة فى طباعة الكتاب له دلالته.

الروائيين الرومانسيين قد استقوا عناصر من الأجيال السابقة للكتاب القصصيين وكذلك لكتاب المسرح والشعر جميعًا، وكانوا عادة ما يشيرون إلى تلك الاقتباسات داخل نصوصهم، كما استطرد آخرون معلقين على الكتاب السابقين أو المعاصرين. وأخيرًا فإن شمولية الرواية تتضمن، بالإضافة إلى شمولية المضمون والشكل، تعدد مستويات الوعى. فلابد للرواية من جانب متعلق بتأمل الذات وبالفلسفة، بحيث يكون للحبكة مستوى ثان من الإرهاف الفلسفى، ويكون للمحتوى الموضوعى مستوى آخر من الوعى بالذات. ولتوضيح الفكرة يختم شليجل "رسالة" بتمجيده الملح لاعترافات روسو ومذكرات جيبون. ومرة أخرى ففى حين لا يملك أحد غير الألمان ادعاء تحقيق ذلك بدرجة عالية، فإن الاهتمام بالوعى الذاتى للمؤلف والإرهاف التشكيلى اهتمام منتشر، ومع الاستثناء المعروف والمحدود لمقالات فيلدنج الساخرة يعد هذا اهتمامًا جديدًا فى الفترة الرومانسية. وبهذا تصبح الرواية الرومانسية موضوعًا للتأمل وأداة لممارسة هذا التأمل كذلك.

٣- كما تصبح الرواية أيضًا "شعرًا". والشعر يعنى أولاً وقبل كل شىء الصنعة. ولعل القارئ الإنجليزى يذكر هنا تعليق شهير فى رسالة لجين أوستين تصور فيه المؤلف كصانع دقيق وليس مجرد مكتشف بالصدفة: "لا تقوى تلك القطعة الصغيرة (التى تبلغ بوصتين) من العاج والتى أعالجها بفرشاة دقيقة للغاية سوى إحداث ذلك الأثر الخافت بعد كل هذا العمل."[٦] أما فى الماضى فقد كان معهودًا أن تتناول الكتابات الدفاع عن موضوع الرواية وعن جانبها الأخلاقى. فمقدمة سمولت لرواية رودريك راندم (١٧٤٨) على سبيل المثال تنصب كلية على مسألة اختيار البطل (وهونفس منطلق فيلدنج) "لقد حاولت أن أصور المزايا المتواضعة ... وأعطيته الحظ من أصل اجتماعى وتعليم ... ولم أحد عن الطبيعة،" وهكذا. وعلى العكس من

(٦) انظر:
Letter to James Edward Austen, 16 December 1816, in *Jane Austen's letters*, ed. Deirdre Le Faye, Oxford University Press, 1995, p. 322.

هذا تسعى المئات من شذرات شليجل إلى خلق نظام للأنواع الأدبية محدد تحديدًا شبه علمى تحتل الرواية فيه مركزًا بارزًا فى أغلب الأحيان. ولكن فى سياق الحركة الرومانسية فإن الشعر يعنى أكثر من ذلك، فالشعر يعنى الارتباط بأسمى أهداف الفن. بالنسبة لبلاكنبرج مثلما كان بالنسبة لفيلاند فإن ***Bildung*** "تكوين وتطور" تعنى التعلم الأخلاقى وهو المعنى السائد فى الدفاع عن الرواية فى القرن الثامن عشر. فسمولت على سبيل المثال يطرح الاختيار بين "الانبهار" و"الحكم السليم" مفضلاً بالطبع الحكم السليم. أما شليجل فيرغب فى أن يكون الشعر الرومانسى راقيًا فى تنظيم تام وكمال صوفى يسمو بالروح ويحولها.

مرة أخرى يبقى الغوص فى المثالية صفة ألمانية مميزة ولكن الأتجاه لإضفاء الاحترام البالغ على الرواية موجود فى المناقشات الرومانسية فى غير ألمانيا وأحيانا بجلاء. والمثل المهم على ذلك هو مقال مدام دى ستايل المبكر (١٧٩٥) المكون من أربعين صفحة بعنوان "مقال حول القصص الخيالى" (وقد ترجمه جوته إلى الألمانية فى نفس العام.) وهدفها "هو إثبات أن الروايات التى ترسم الحياة كما هى بدقة وإتقان وعمق وأخلاق هى أفضل أشكال القص الخيالى نفعًا." (ص ١٧٨) والمقال ينقسم إلى ثلاثة أجزاء: أولاً قصص العجائب، بما فيها حكايات الأطفال (والتى تكون فى أفضل حالاتها عندما تركز على الشخصية) وقصص المجاز التمثيلى وهى إما مجردة (فنلون "سبنسر") أو غير قابلة للفهم (صامويل بالتر فى كتابه ***Hudibras***). ثانيًا القصص التاريخية، وهى تعترض عليها بسبب تشويهها للتاريخ الحقيقى واعتمادها على قصص الحب. ثالثًا القصص الطبيعية أو المحتملة وهى "مثل تاريخ ... للمستقبل" تعطى "معرفة حميمة بالنفس البشرية" من خلال التأمل. والأمثلة على المجموعة الأخيرة هى **توم جونز وجوليا وكالب ويليامز**، ففيها فضائل أشبه بالتعلم الروحى والذى أنكره شيللرعلى الرواية ولكن أضفاه شليجل عليها: "إن من يصرف الإنسان عن ذاته وعن غيره من البشر ويقدم بديلاً عن فوران المشاعر الطاغية، كبحها فى متعة مستقلة إنما يمنح الإنسان السعادة الحقيقية والوحيدة التى تستطيعها

الطبيعة الإنسانية." ويتضح مدى الثقافة الأدبية لمدام دى ستايل فى هذا المقال؛ ومن الجدير بالملاحظة أيضًا ذلك الاتجاه (مع بعض الاستثناء) لتجاهل الأنواع الأخرى والتركيز على الرواية باعتبارها حاملة للرسالة الجمالية فى أنقى صورها.

٤- ولكن بصفتها "تقدمية" فإن الرواية كذلك مهتمة أساسًا بتكشف الأحداث بفعل الزمن؛ أى بالواقع. وصفة "الواقعية" ليست بالطبع مصطلحًا جديدًا على النقد، ولكن حتى تلك اللحظة كانت تعنى مجرد إضفاء حيوية ذاتية، وهى تبرز فى نقد ديدرو بهذا المعنى بما فيه مقاله "فى مديح ريتشاردسون" ***Eloge de Richardson***. أما المصطلحات الأكثر انتشارًا فقد كانت الحقيقة والاحتمال التى ظل النقد الرومانسى للرواية يستخدمها بشكل متفرق. وفى "أفكار حول الروايات" (١٨٠٠) على سبيل المثال يطالب صاد بقصص ممكنة الحدوث لا بقصص حقيقية، أما وصف المشاهد المحلية فعليه أن يتميز بالواقعية أو إن لم يكن فبالاحتمال، وعلى النهايات أن تكون طبيعية أو محتملة (رغم أن صاد يقول إن نهاياته متطرفة ولكن مبررها الوحيد هو "الحقيقية المتطرفة للشخصيات") ومع الوقت أصبح اعتبارالواقعية قيمة أصيلة فى الفن عاديًّا: ونذكر هنا دعوة وردزورث "للغة الواقعية للناس الحقيقيين"، والتقدير المتزايد لفن تصوير الحياة اليومية الهولندى ***Dutch genre painting*** والتضمين التدريجى للواقع المعاصر والتاريخى فى الأوبرا وحتى فى موسيقى الكونسير (مثل سيمفونية "البطولة" لبتهوفن وسيمفونية "يينا" والتى كانت فى السابق تنسب إليه). وفى استخدام لافت مبكرًا للاشتقاق المجرد (الذى كان أمامه عقود من الزمان قبل أن يصبح متداولا بهذا المعنى) فى الشذرة ٤٤٩ من مذكرات أدبية لشليجل يرجع بوضوح الواقعية ***Realsimus*** بمعناها الحديث إلى الرواية. ("من الضرورى أن ترتبط الرواية بنقطة محددة فى الزمن؛ وهذه الواقعية متجذرة فى طبيعتها.") كما أن مقالاته المنشورة أيضًا تستخدم الكلمة باعتبارها اسمًا مجردًا ***abstract noun*** وفى آخر إشارة له للروايات فى "رسالة حول الرواية" ينتقد برنى وجولدسميث لنقص الواقعية: "ولكن يا له من تقتير ذلك الذى يعطى قطرة بقطرة الجرعة الضئيلة من

الواقع التى تأتينا فى كل هذه الكتب! فما من كتاب رحلات أو مجموعة رسائل أو تاريخ شخصى إلا وسيكون رواية أفضل، إذا قرأناها على الطريقة الرومانسية، من أفضل هذه الروايات" مرة أخرى تلخص صياغات شليجل المطروقات الرومانسية فى ألمانيا كما فى خارجها. وقد سبقتها صياغات ريف عن "الحياة الواقعية والسلوك الواقعى،" وصياغات دى ستايل عن "الحياة كما هى" وكذلك عناوين كتب مثل رجل كما هو لروبرت باج (١٧٩٢) والأشياء كما هى لجودوين أو مغامرات كاليب ويليامز (١٧٩٤). وفيما بعد جاءت المقالات القليلة لهازليت حول الرواية تحمل نفس الدلالة فنجد: "الواقع" فكرة متكررة فى محاضرة "حول الروائيين الإنجليز" فى كتاب محاضرات حول كتاب الكوميديا الإنجليز (١٨١٩) وفى الفصل الخاص بوالتر سكوت فى روح العصر (١٨٢٥) يطلق عليه "كاتب الحقيقة والتاريخ"، أما فى "السير والتر سكوت وراسين وشكسبير" (فى المتكلم الواضح ١٨٢٦) فيقوم بتحية "خيال سكوت المقيد بالوقائع" تعاطفًا، رغم أن مقالاً قصيرًا غير موقع فى ١٨٢٦ بعنوان "مذكرات ويفرلى" يرى أن الروايات لا يضيرها معرفة القارئ أنها مبنية على الواقع.

٥- وأخيرًا ظلت كلمة رواية ***roman*** بالنسبة لشليجل كما لكثير من كتاب الفترة مرتبطة بأحد الاستخدامات الدارجة "للرومانسية". فاستدعاء الرومانس – كنوع أدبى- كان عادة نقطة انطلاق: ففيلهلم مايستر على سبيل المثال يبدأ رحلته مع الأدب بإعداد تاسو للمسرح ولكن هدف الرواية، وهو مقنع، هو فطامه من شرك الرومانس. ومن الناحية الأخرى ظل من الأمور العادية اعتبار الرواية قصة حب. وقد ارتبط العنصر الرومانسى فى أغلب الأحيان بالكتابات والشخصيات النسائية فى الروايات ولم يكن دائمًا يلقى مدحًا. ومن الجدير بالذكر أن كاتبات المقال الثلاثة اللائى أشرت إليهن (وهن بترتيبهن التاريخى ريف وستيل وباربولد) يقفن جميعًا موقف المعارضة من الكاتبات لدغدغتهن للمشاعر الوضيعة. والمثير أيضًا أن مارى ولستونكرافت التى هاجمت روايات الحب مرارًا فى ***Analytical review*** فى الثمانينيات من القرن الثامن عشر، قد أخذت على عاتقها لاحقًا كتابة رواية تفيض

عذابًا هى ماريا ولكنها توفيت قبل إتمامها وكانت تحاول فيها مواجهة حصر المرأة فى الحيز الجنسى.(٧) يكاد يكون الحب الموضوع الدائم للروايات الرومانسية كافة – باستثناء بعض الكتاب القوطيين والذين تذكر دى ستايل من بينهم جودوين، برغم انتقاله فى رواياته الأخيرة إلى قصص الحب، وكذلك براون وبو وغيرهم – فى حين نجد الحب فى القرن الثامن عشر موضوعًا غائبًا أو ضمنيًا كما يتضح بجلاء فى رواية **روبينسون كروسو ورحلات جاليفر** وغيرهما من الأمثلة كرواية **كاهن ويلفيلد** (حيث تأتى مشكلات حب الأطفال فى المرتبة الثانية بالنسبة لمتاعب الأب المادية) وكذلك الجزء الأول والثانى من **تريسترام شاندى**. وقد كتب شليجل نفسه عملاً قصيرًا متحللاً (**لوسيند**) يكاد يكون مجرد مخطط رواية من فرط تجريده ولكنه نموذجى؛ إذ يضفى على الحب الرومانسى ما للرواية الرومانسية من توجه عام نحو الصياغة الجمالية. فالرواية تصور المشاعر ولا تصور المغامرات ولكن المشاعر يجب أن يتم تصويرها فى مواقف واقعية كما يجب أن يتم تنقيتها من خلال التمثيل فى عمل فنى.

تكمن أهمية "رسالة حول الرواية" – خاصة إذا ما دعمناه كما طرحت بالشذرة ١١٦ الواردة فى الأثينيوم، تكمن فى تركيبها لكثير من الأفكار الأساسية فى النقد الرومانسى للرواية. حديثة وشاملة وشعرية وواقعية وشهوية : تلك هى الصفات التى نمت بشكل طبيعى مع الرواية فى صعودها لتصبح أحدث شكل أدبى يكتسب هوية وتاريخًا فى كافة الثقافات الأوروبية الكبيرة، مهما اختلفت الانتقادات من حيث النوع والنبرة. ويمكننا إنهاء هذه القائمة بموضوعين آخرين لا يظهران لدى شليجل، أحدهما قديم والآخر جديد. الموضوع القديم والذى يستمر فى كتابات الفترة الرومانسية حول الرواية هو الإشكالية الأخلاقية للرواية، وهو الموضوع الذى تتناوله بروح مرحة فى

---

(٧) لمتابعة مشكلات ولستونكرافت مع الرواية فى كتابها دفاعًا عن حقوق المرأة *Vindication of the rights of women* وكتابها ماريا *Maria* انظر:

Daniel O'Quinn, 'Trembling: Wollstonecraft, Godwin, and the resistance to Literature', *ELH* 64 (1997), pp. 761-88.

معظم الأحيان وفى حزن فى أحيان أخرى الكثير من الحكايات التخيلية التى تضمنت وصفًا للكتب التى تقرأها الشخصيات. ولأسباب واضحة فإن التعليقات حول الجيد والردىء وبالتالى حول الرذائل والفضائل أكثر انتشارًا فى المقدمات والمراجعات لا فى المقالات العامة (والتى من الأهمية بمكان أن نشير فيها إلى مقال جان فرانسواز مارمونتل فى ١٧٨٧ "مقال حول الرواية منظورًا إليها من الجانب الأخلاقى" أكثر من كتاب هيو مورى الذى يتميز بالتعالى **أخلاقية القص الخيالى** الصادر فى ١٨٠٥).[٨] أما الموضوع الجديد فهو الرواية كصوت الأمة أو الإقليم؛ فبالرغم من قول شليجل إن فكرة الرواية من أساسها تعنى ألا يكون لديها جنسية" (**مذكرات أدبية** ص ٤٦٥؛ وبعدها بشذرتين يحدد شليجل جنسية للدراما) فإن لويس سيباستيان ميرسير يطلق ما سوف يردده الكثيرون وخصوصًا فى نقد سكوت عندما يكتب فى **قلنسوه الليل** ***Mon bonnet de nuit*** (١٧٨٤) "أن الشخصيات الجادة التى ترى فى الرواية عملاً تافهًا تعانى من قصر نظر؛ إذ إن الرواية هى أصدق تاريخ لأخلاق وعادات أمة ما."[٩] وقد تكون بالطبع بلدًا غير بلد الكاتب نفسه ومن هنا تأتى الأماكن الغريبة البعيدة عن خبرات القارئ كما هو واضح لدى تشارلز نودير والمعروف لرواياته التى تقع أحداثها فى سكوتلانده وسلوفينيا، كما يمكن اتخاذ مراجعاته مصدرًا لمتابعة النقاش حول هذا الموضوع. وربما كانت بلدًا مستقبليًا؛ ففى روسيا صنع الروائى الرومانسى بستوزيف (والذى كان ينشر تحت اسم مالينسكى

---

(٨) يبدو أن النقد الأمريكى فى تلك الفترة لم يصل إلى ما أبعد من الهجوم البدائى والدفاع فى أحيان قليلة عن أخلاقية الرواية. انظر فى ذلك:

Cathy N. Davidson, *Revolution and the word: the rise of the novel in America*, Oxford University Press, 1986, pp. 38–54.

(٩) انظر:

Nightcap, Philadelphia, pa: Spottswood, 1788, ii: 227. ‘Les romans, regardés comme frivoles par quelques personnes graves, mais qui ont la vue courte, sont la plus fidelle histoire des moeurs & des usages d’une nation.’ *Mon bonnet de nuit*, Neuchatel: Société bibliographique, 1785, p. 276.

بعدما شارك فى الانتفاضة الديسمبرية الفاشلة فى ١٨٢٥) والناقد بلينسكى النارودنيكى أو الشعبى كلمة السر لقصص عن بلد لم تتشكل بالفعل.

هذه التيمات التى حددتها تتكرر بتنويعات لا نهائية فى المراجعات والمقالات الرومانسية وتصل بدورها إلى تاريخ الأدب أو تاريخ الرواية.[١٠] ولا تزال بعض الأعمال تثير جدلاً حول قيمتها، وهو جدل لا تكاد لغته تختلف عن القرن الثامن عشر. ولعل المثل الأهم هو الصراع الدائم بين عاطفية ريتشاردسون وشخصياته المثالية التى حظيت بالإعجاب فى أوروبا) وواقعية فيلدينج وشخصياته التى تمزج بين الصفات المختلفة. كما دار الجدل أيضًا حول ستيرن والذى اعتبره الألمان عادة فى نفس مستوى جولدسميث؛ إذ عبر الرومانسيون الإنجليز عن إعجابهم بالعاطفى فى كتابات ستيرن وإن ظلت سخريته الفاضحة غير مقبولة، فى حين نجد السخرية الحادة تحظى بالتقدير فى المناقشات الألمانية على السخرية الرقيقة. وقد رأيت ألا أخوض تفصيلاً فى هذه الحالات السائدة فى الحركة الرومانسية، وأن أكرس ما تبقى من هذا الفصل لتناول عدد قليل من النصوص تميزت عن الجمع السائد.

* * * *

(١)

فى ألمانيا كانت رواية **فيلهلم مايستر** (١٧٩٥-١٧٩٦) قفزة هائلة بالنسبة للقص كما بالنسبة لنظرية الرواية.فقد كانت عملاً مبدعًا مجددًا بقلم مؤلف كان حتى تلك اللحظة مكتفيًا بالتقليد والإعداد عن نصوص سابقة، وقد كانت انطلاقًا لطرق

---

(١٠) الكتابات واسعة النطاق فى تاريخ الرواية كتابات جاءت مؤخرًا. والوحيد الذى أعرفه ويمكن أن يحق له الارتباط بالفترة الرومانسية هو :

Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältniß zum Christenthum (1851)

للكاتب والشاعر الكاثوليكى العظيم Joseph von Eichendorff (١٧٨٣-١٨٥٧). ورغم محدوديته وميله لإصدار الأحكام فإنه يشتمل على أكثر بكثير مما يشير عنوانه ويتميز بالمنهجية فى تطوير أفكاره وبالإخلاص فى محاولة فهم الإنتاج الروائى فى علاقته بالقوى الاجتماعية (والدينية على وجه الخصوص)، وقد قام بكتابته بحماسة يحسد عليها بالنسبة لمؤلف فى سنه. والكتاب يستحق التفاتا أكثر مما حظى به إلى اليوم.

جديدة فى التفكير حول الرواية وتعبيرًا عن بعضها. فى الأجزاء الوسطى يشارك بطل الرواية فى إخراج مسرحية **هاملت**. وقد قام جونثان آرك فى الكتاب الذى بين أيدينا بتناول المناقشات المهمة حول شكسبير الموزعة على مدى ذلك الجزء، وفى الفصل السابع من الجزء الخامس نجد صفحة من أفضل ما كتب فى نقد الرواية على مدى تلك الفترة كلها. تأتى الصفحة كنتيجة "تقريبية" لمناقشات بين شخصيات الرواية، وتتناول التمييز بين الرواية والدراما. ففى حين تهتم الدراما "بالشخصيات والفعل" الخاضع لعمل القدر، فإن الرواية تصور "العواطف والأحداث العرضية". والبطل الدرامى "لابد أن يمضى باتجاه النهاية وما يقف بينه وبينها يعد تعطيلاً" أما "الرواية فيجب أن تمضى بطيئة" لتتيح الفرصة لنمو العواطف. يسيطر الصراع فى الدراما "فكل شىء يشكل مقاومة للبطل وعليه أن يتخلص من العقبات ويزيحها عن طريقه أو أن يخضع لها." أما الرواية فتختار الصدفة حتى "عندما تقودها وتدفعها مشاعر الشخصيات." يتطلب إيقاع الرواية التدريجى الذى لا يخلق منتصرًا ومهزومًا شخصيات طيعة، "يجب على بطل الرواية أن يكون سلبيًا أو على الأقل ألا يكون إيجابيًا تمامًا." وقبل كل شىء تستغرق الرواية زمنًا فإن لم يكن "جرانديسون وكلاريسا وباميلا وكاهن ويلفيلد بل وتوم جونز نفسه شخصيات سلبية فهم شخصيات تبطئ الحدث."

يمكننا اتخاذ هذه الفقرة أولاً لتحديد مدخل لتناول الرواية التى وردت الفقرة فيها. وبذلك تحقق تلك الفقرة تأمل النص لذاته والذى سيصبح معيارًا مركزيًا فى النظرية الرومانسية لفريدريش شليجل. فهناك دائمًا ما يصرف فيلهلم عن مبادراته وتظل الحوادث والأحداث العرضية تقف فى سبيل تقدمه. ويركز الاستخدام الدائم للخطاب غير المباشر الحر الانتباه على عواطف فيلهلم وعلى من عداه من الشخصيات فى حالات نادرة. ويلعب القدر دوره فقط فى الشكل الساخر لمجتمع الظل بالبرج الذى يراقب تقدم فيلهلم من دون تدخل ملحوظ. وربما يمكن أن نقول إن الهدف هو مساعدة فيلهلم فى استخدام الفرص التى يقابلها ليتأمل وينمى طبيعته الحقيقية أى أن تتحكم

العواطف فى الصدف. والحظ هو الروح المحركة للرواية حيث تبرز كلمة ***Gluck*** على مدى الرواية وتتكرر مرتين فى الجمل الختامية. وفيلهلم وإن كان مندفعًا فى أحكامه وأفعاله إلا أنه ليس مقاتلاً ولا عنيدًا، فهو لا يسمح لنفسه أن يغرق فى ندم مأسوى على فقد حبه الأول ماريانا ولا ميجنون الغامضة المأساوية، ويستجيب فى حكمه عندما يقول له أكثر أعضاء البرج صراحة، وهو يارنو، أنه لا يملك الموهبة ليحقق حلمه المختار فى أن يصبح ممثلاً. "سلبى أو على الأقل غير إيجابى تمامًا" توصيف دقيق لذلك البطل الذى يدخل تدريجيًا إلى العالم الحديث بكل مفاجآته غير المتوقعة – عالم شعرى تركت الرأسمالية الناشئة والثورة الفرنسية بعض آثارها عليه، ذلك البطل الذى نشهده فى الرواية. ففى حين تمضى رواية **توم جونز** سريعًا نحو نهايتها، إذ تتجمع خيوط حبكتها وتتقارب تضغطها الأحداث والفقرات التفسيرية، نجد الحكى الاسترجاعى فى **فيلهلم مايستر** وطبيعة الشخصية والحدث فى النهاية تعمل كلها ضد السرعة والنية المسبقة وتمضى على العكس من ذلك فى تمجيد السرندبية (موهبة اكتشاف الأشياء النفيسة أو السارة مصادفة). ولا يكاد جوته يذكر فيلدينج ولم يتناوله بالنقاش أبدًا؛ وهو ما يستدعى إعادة مناقشة إدراج جوته المستغرب "لتوم جونز نفسه" ضمن قائمة الأبطال السلبيين. ومن غير المعروف إذا كان الروائيون فى الخارج قد قرأوا **فيلهلم مايستر** (وقد كانت ترجمة كارليل فى ١٨٢٤ أول ترجمة إنجليزية، بينما لحقتها بعد ذلك بكثير معظم اللغات الأخرى، ولكن ظهرت نسختان بالفرنسية فى ١٨٠٢) ولكن ما يطرحه جوته حول تكشف السرد عبر الزمن وأهميته الكبرى، وتعقيده البالغ، وكذلك مدى ما يحيط بالبطل من ورطات وتحويل الاهتمام بعيدًا عن سيطرة الدراما المحورية، كل ذلك له أهميته الكبرى فيما يتعلق بالتطور الداخلى البطىء والهادئ للشخصيات الروائية عند أوستن وسكوت ومن تبعهم من كتاب قصصيين. وربما تستحق طريقة كتابة ذلك الفصل كذلك الملاحظة لما تقدمه

من نموذج لنقد الرواية يتميز بالعمق والتأنى لا إصدار الأحكام وإعطاء الوصفات الصحيحة أو (كما عند فيلدينج وشليجل) يتميز بالذكاء الحاد والسخرية.(١١)

لقد أثارت **فيلهلم مايستر** رد فعل مباشرًا وقويًا. وتظل رسائل شيللر أثناء وبعد تأليفها (التى نشرت فى ١٨٢٩) حجر زاوية. وملاحظته أن الرواية "تناوب عجيب بين المزاج النثرى والشعرى" (٢٠ أكتوبر ١٧٩٧) تصف عوالم الرواية المختلفة بلغة أقرب للتصور الذى يعرضه عن الشعر الساذج والشعر العاطفى. "إن شكل رواية مايستر كشكل كل ما عداها من روايات هو ببساطة غير شعرى، فهو يكمن بشكل تام فى مجال الفهم ... (ولكن) روحًا شعرية بحق تستخدم هذا الشكل لتعبر من خلاله عن أكثر المواقف شعرية... تتضح الرواية بالنذر وغير المفهوم والعجائب الذاتية التى تتناسب مع العمق والتعتيم الشعرى ولكن لا تتناسب مع الوضوح الذى يجب أن يسود الرواية." وحجر الزاوية الآخر هورد فعل صديق شليجل الشاب البارع نوفاليس (فريدريش فون هاردنبرج). فعقب احتفائه بجوته (فى ١٧٩٨) "لاستقامة وقوة" تمكنه الكلاسيكى وأسلوبه المتمهل الثرى برومانسيته وسخريته، ينقلب نوفاليس لاحقًا وتتحول إحدى الشذرات لعام ١٨٠٠ (والتى نشرت لأول مرة ١٩٠١) وطالما تم اقتباسها، إلى السخرية:

---

(١١) بعد سنتين من نشر فيلهلم مايستر اشترك جوته وشيللر فى كتابة مقال قصير بعنوان "حول الشعر الملحمى والشعر الدرامى" (١٧٩٧، نشر فى ١٨٢٧) يتردد فيه صدى المناقشات التى تدور فى الرواية مع الاختلاف فى بعض التفاصيل الدالة. فى الفصل الخامس من كتابة جوته والرواية يرصد إيرك بلاكال **Eric Blackall** بدقة هذه الاختلافات سندًا لرأيه بأن ما نقرأه فى الرواية يعكس الاهتمامات الزائلة للشخصيات ولا يعكس آراء جوته المستقرة. وفى حدود اهتمامنا الحالى فى هذا المجلد فإنه من غير الضرورى البت فيما إذا كان نقد الرواية (وكذلك نقد مسرحية هاملت) الوارد فى فيلهلم مايستر يعبر عن آراء جوته أو آراء فيلهلم؛ ففى الحالتين تظل تلك الآراء وثيقة مهمة من وثائق النقد الأدبى الرومانسى. ورغم أنه لا يتسع المجال هنا للبرهنة على رأيى بالتفصيل، أعتقد أن بلاكال يخطئ حين يرى فى الاختلافات بين المصطلحات المستخدمة فى الرواية وتلك المستخدمة فى المقال اختلافات حقيقية، والحقيقة أنهم بدلاً من قول أشياء مختلفة حول نفس المفهوم للتسويف فإنهم يستخدمون نفس المصطلح للإشارة لمفاهيم مختلفة. كما أنه يتجاهل المناسبة التى كتب فيها مقال "حول الشعر الملحمى والشعر الدرامى"، ألا وهى كتابة جوته لقصيدة ملحمية هى هيرمان ودورثيا ***Herman und Dorothea*** وبالتالى فالمقال ليس نظرية للرواية بالمعنى الصحيح على الإطلاق.

المسألة أننا أمام رواية أسبغت عليها صفات النبالة.

تلمذة فيلهلم مايستر أو الحج إلى صك النبالة.

ولكن الرواية فى الحقيقة "كانديد" موجهة ضد الشعر.

والكاشف فى هجوم نوفاليس فى سياق النقاش العام هو قرب مفرداته من شيللر. "**فيلهلم مايستر** هى بمعنى ما، نثرية فى مجملها – وحديثة ... فهى قصة أسرية تنتمى للبرجوازية وقد فرض عليها طابع شعرى. ويدور التعامل مع العجائبى فيها بوضوح كشعر وحماس" ورغم أن ميزان أحكامهما مختلف جذريًا إلا أن المفردات التى يستخدمها شيللر ونوفاليس متطابقة؛ فكلاهما يرى فى **فيلهلم مايستر** ترابطًا من الواقع اليومى والغامض غير العادى، وكلاهما يرى أن هذا الترابط غير قادر على الاندماج الحقيقى. وبالتأكيد فإن تعليقاتهما ما تلبث أن تصبح محكا إلى حد ما بسبب ما تعكسه من قضايا واسعة الانتشار.(١٢) وسوف نجد مفردات مماثلة فيما بعد عندما نتناول نقد سكوت.

(٢)

ينتمى مقال شليجل عن **فيلهلم مايستر** بوضوح لتاريخ النقد الأدبى وليس فقط لتاريخ الكتابات حول جوته، وهو مقال من عشرين صفحة بعنوان "حول **مايستر** لجوته" (١٧٩٨) ولا شك أن هذا المقال من أعظم ما كتب فى مجال النقد التطبيقى

(١٢) تعليقات نوفاليس الأخرى حول الرواية – والتى نشر بعضها فى حياته، وبعضها فى ١٨٤٦، وأغلبها فى ١٩٠١ – تعليقات متناثرة وغير واضحة وغير متسقة واستطرادية وأغلبها سطحى. فعلى سبيل المثال فى حين يسعى شليجل حثيثًا فى كتاباته على وضع الرواية فى الأنساق المتغيرة للأنواع الأدبية، يعتمد نوفاليس أساسًا على التقسيم الثلاثى التقليدى من غنائى وملحمى ودرامى مدرجًا الرواية أحيانًا ضمن الملحمى أو مستبدلاً الملحمة بالرواية. وأحيانًا ما يعيب على الروايات التصاقها بالحياة اليومية وأحيانًا ما يمدحها لشعريتها. وقد وجدت واحدة من الشذرات ضمن الآلاف تربط ما بين الرواية "Roman" والرومانس"Romantisch" ولكن بشكل بسيط ودون أى تطوير للفكرة "الحب دائما ما يمثل فى الروايات أو فن الحب كان دائمًا رومانسيًا" (*Schriften, III: 692*)

على مدى القرن كله. وفى حين يقترب شليجل من نوفاليس فى رغبته فى تحقيق اندماج جمالى مثالى إلا أن ذوقه الذى لا يتغير فى هذه المرة بالتحديد،(١٣) يظل أقرب إلى ذوق شيللر. ومن هنا يصور المقال رواية جوته بأدق التفاصيل باعتبارها الشكل المثالى للقص الرومانسى.

ويتخذ المقال شكلاً مضللاً فى سذاجته؛ إذ يقدم ملخصًا للقصة تتخلله تعليقات مستمرة. فقد كانت المراجعات المطولة فى تلك الفترة عادة ما تتكون من ملخصات تتخللها مقتطفات مطولة من النص وتتبعها ملاحظات تقييمية. ومقالات سكوت نموذج مثالى لهذا النوع من الكتابة (وقد اقتطع إيوان ويليامز فى النسخة التى جمعها كثيرًا من النصوص المقتبسة.)، أما مراجعة بالزاك الضخمة فى ١٨٤٢ لرواية **ستندال دير بارما** فهى مثال متطرف؛ إذ يكاد يعيد كتابة الرواية باستطراداتها الكثيرة ليضعها فى قالب الحبكة الدرامية التى تميز بها بلزاك. ويجد فرانسيس جيفرى عند إعادة طبع مراجعات روايات **ويفرلى** أنه من السخف الإبقاء على الملخصات والاقتباسات ولكنه يعتذر مع ذلك على "الانكماش التعس" الذى لحق بالنصوص وحولها إلى ذلك "المظهر العارى المفتقد للقيمة". ولكن شليجل كان مراجعًا بالمعنى الحديث والملخص الذى يقدمه فى مقاله عن **مايستر** يحمل محاكاة أكثر مما يحمل من وصف. فلا توجد اقتباسات لنصوص بقدر ما توجد إشارات دائمة للأحداث والشخصيات وحتى لبعض الأقوال مفترضًا مسبقًا أن القارئ على علم بها. (تضيع فى الترجمة بعض الكلمات والجمل من النص المتضمنة فى المقال.) وتطبيقًا لفكرته

---

(١٣) هناك مناقشة لاحقة مهمة لشليجل حول فيلهلم مايستر فى الجزء الأخير من كتابه حوار حول الشعر ("روح الأسلاف... فى قشرة حديثة"، تقدمية للغاية") وكذلك فى مراجعة لنسخة الأعمال الكاملة لجوته ("الرواية مثل قصيدة ملحمية عادة ما تكون نتاجًا مشتركًا بين الشاعر وعصره؛" "من الخواص المميزة للأدب الحديث علاقته الوثيقة بالنقد والنظرية، والتأثير الحاسم للفطرية"، "فى الرواية الحديثة ... عالم الفهم الحديث كله بتعقيداته، وتفاصيله الصغيرة ... هو ما يجب على الشاعر أن يظهر إحساسه الشعرى حوله ويمضى إلى نصره فى مواجهة مثل هذه المادة المقاومة للصهر").

عن الرواية الرومانسية كجزء لا يتجزأ من تأملها الذاتى النظرى، فقد كتب مقالاً تتبغى فى سبيل فهمه وتقديره قراءته جنبا إلى جنب مع الرواية التى كتب عنها.

إن مقال شليجل "حول رواية مايستر لجوته" هو أعلى ما وصل إليه منهج شليجل فى التأويل. فشليجل يكتب بالتوازى مع الرواية ولا يفرض عليها إطارًا معينًا، فنجده يحدد العناصر المختلفة المكونة للكتاب (الأقسام والأحداث والأساليب وكذلك الشخصيات المحورية والثانوية) وتأويله حدسى إلى حد ما – أو "تكهنى" على حد قول شليجل فى الشذرة ١١٦ بالأثنيوم – إذ يستدعى المزاج والإيقاع الحاكم، ولكنه أيضًا بنائى؛ إذ يحدد الأدوار والوحدات كل على حدة وفى علاقتها المترابطة عضويًا. ويمثل المقال فيما يتبعه من إجراءاته وثيقة فى التاريخ العام لممارسة التأويل، وتكمن أهميته بالنسبة لنظرية النوع الروائى فى تطبيقه المنظم لتلك الإجراءات على الرواية. يتعامل شليجل مع الرواية باعتبارها شعرًا فى أرقى معانيه ملغيًا التراتب التقليدى. فتتحول المؤثرات المميزة للرواية إلى مزايا شعرية: "فكوميديا" "الكاريكاتير" و"التهريج الأبله" تتحول إلى "مرح راق" (Äther der Fröhlichkeit)، ويتحول الواقع النقدى عند المتخذلق ... إلى محك "للمزاج الشعرى" السائد، "وحتى الصدفة هنا هى شخص متعلم" (يشير شليجل إلى الخورى مرشد مجتمع البرج) والذى نكتشف أنه ليس القدر ولكنه "يلعب دور القدر". وبالتفكير فيما يبدو من غياب للترابط فى الرواية يكشف شليجل كيف أن كل انتقال فى الرواية له دافعه بل إنه حتى ضرورى – يجب رصد الفعل يجب ***müssen*** على مدى المقال – بحيث تصبح الصفات الرومانسية هى الأساس وأيضًا الشكل الخارجى الجميل لمعمار الكتاب الكلاسيكى. (لا يستخدم مقال "حول رواية مايستر لجوته" كلمة "كلاسيكى"، ولكن الجزء الخاص بجوته فى كتاب حوار **حول الشعر** يتحدث عن "تناغم الكلاسيكى والرومانسى"فى رواية **فيلهلم مايستر**) فالرواية تجمع بين التفرد والنموذجية، وبين الجزئى والشامل، وبين الفورى والمتأمل، وبين الجاد والهزلى، **ففيلهلم مايستر** لا تصور فقط رحلة تكوين ولكنها الحالة المثالية لذلك التكوين، وكان هذا قبل أن يفكر أحد فى استخدام رواية تكوين

الشخصية.(١٤) وفى حين لا يقر شليجل ذلك صراحة إلا أن عنوان المقال يجعل شخصية فيلهلم تندمج مع الكتاب وكذلك وبشكل ضمنى مع المؤلف بل والقارئ أيضًا من حيث "يتكونون" جميعًا أو "يتعلمون" ما تسميه الجملة الأخيرة مساحة "أقدس المقدسات؛ إذ نجد أنفسنا فجأة نرتفع حيث كل شىء إلهى ممتلك لنفسه ونقى."

(٣)

لقد تمت صياغة مقال شليجل "رسالة حول الرواية" فى ١٨٠٠ كدفاع عن زوايات جان بول والذى واصل الجدل متلبسا روح شليجل وإن كان لم يشر له بشكل مباشر فى كتابه الصادر ١٨٠٤ (**تمهيد فى علم الجمال** والذى تمت ترجمته ترجمة جيدة إلى الإنجليزية تحت عنوان **بوق أوبيرون** ***The horn of Oberon***) ولعله أول بحث فى علم الجمال يفرد جزءًا أساسيا للرواية وحدها.(١٥) والكتاب يتكون من خمسة عشر جزءًا (كل منها يدعى برنامج تعليمى) يليه ثلاث سلاسل من "المحاضرات".

---

(١٤) فى مقال لم يحظ بقراءات كثيرة
Karl Morgenstern, "Uber das Wesen des Bildungsromans" (1820-1)
يبدو أنه أول من نحت المصطلح؛ ولكن تم تداوله فى أواخر القرن بعد كتاب
Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung.*

(١٥) يخصص فريدريش شليجل فى كتابه فلسفة الفن حوالى ست صفحات للروايات باعتبارها أسطورة العصر الحديث فى أكمل صورها، ولكنه يعترف فقط بروايتى دون كيشوت وفيلهلم مايستر باعتبارهما روايات ناجحة تشير إلى الدعوة إلى تجديد الملحمة؛ وهذه المحاضرات والتى ألقيت ما بين ١٨٠٢ و١٨٠٣ لم تنشر حتى ١٨٥٩. وفى كتاب كارل هنريتش لودفيج بوليتز ***Karl Heinrich Ludwig Politz*** المكون من ٦٨٠ صفحة بعنوان ***Aesthetik fur gebildete Leute*** (١٨٠٧) يتم تخصيص سبع صفحات فقط من النص والبيبليوجرافيا للرواية (الشكل الكامل رغم غياب الوزن الشعرى؛ الإنسانية المثالية؛ والأنواع الثانوية من غنائية ووعظية وملحمية) باعتبارها الخامسة ضمن ستة أنواع من الملحمة. وفى كتاب فريدريش بوترفرك ***Friedrich Bouterwek*** وهو عمل ضخم ينتمى للوضعية بعنوان ***Geschichte der (II vols., 1801-19) Poesie und Berdsamkeit*** نجد تمثيلاً جيدًا للروايات الأقدم مبعثرة على مدى الكتاب من دون أى تحديد واضح للنوع الذى تنتمى إليه؛ وتحظى الروايات الإنجليزية بست وعشرين صفحة من الجزء الثامن فى مقابل ثمان وأربعين صفحة لغيرها من الأعمال النثرية. وتحصل الروايات الألمانية منذ ١٧٧٠ على ثمانى صفحات فقط من الجزء الحادى عشر، أما روايات جوته فتكاد لا يأتى ذكرها فى التسع صفحات المخصصة له.

ويخصص ثلاثًا وعشرين صفحة للرواية من البرنامج الثانى عشر، بعد تناوله "الحبكة التاريخية فى المسرح والملحمة" وقبل البرنامج القصير حول "القصيدة الغنائية"؛ أى إنها لا تأتى فى نقطة ذروة ولكن فى نقطة متقدمة مع ذلك. والفصل الأول فى البرنامج الخاص بالرواية معنون "حول قيمتها الشعرية" ويطرح مباشرة السؤال المتضمن فى اعتبار الرومانسيين للرواية نوعًا مستقلاً. ويقول جان بول إنه من الصعب الإبقاء على الوحدة بالرغم من المساحة الواسعة جدًا التى تغطيها الرواية بالمقارنة بالملحمة، ومن الصعب كذلك الإبقاء على تكثيف القصيدة الغنائية. ومن هنا يجب أن تمتلك الرواية أكثر من أى شىء آخر "العنصر الرومانسى" بمعنى أنها لا يجب أن ترتبط بالواقع أو المذاهب. فلابد أن تكون عامة فى معناها؛ هى الإنسانية تتحدث إلى الإنسانية "وليست ذلك الرجل يتحدث لهؤلاء الرجال". صحيح أن "الشعر يقوم بالتعليم" إلا أن ما يعلمنا إياه هو "كيف نقرأ" العلامات المحيطة بنا فى "العالم بأسره وفى الزمن كاملاً."

والأهمية النادرة لتناول جان بول تكمن فى الخصوصية التى يعطيها للتوجه الرومانسى. وهو يبدأ من أكثر طموحات شليجل تخلخلاً ولكنه لا يكتفى بالأساطير والتصوف (كما يفعل شيلينج بانتظام وكما يفعل نوفاليس كثيرًا وشليجل أحيانًا) ولكنه ينتقل للأمور التطبيقية. فهناك روايات ملحمية وروايات درامية ولكل قوتها. هناك ثلاثة مستويات أسلوبية يربطها جان بول بالميول القومية (وإن كانت أمثلته عالمية بشكل عام): الأسلوب العالى أو الإيطالى، والوسيط وهو الألمانى، والمتدنى أى الهولندى. ويعتبر الشكل الألمانى الوسيط للطبقة الوسطى هو أصعب الأشكال وهو الشكل الذى اتخذته رواية **فيلهلم مايستر**. ولأنه شكل لا يستسلم للاسترسال فى انتحال الشعرية فإن النجاح فى العالم الوسيط يمثل "شعر الشعر" الحقيقى. ويقوم بعد ذلك باستيفاء النوع الرعوى ثم يخصص ما يقرب من نصف البرنامج إلى "قواعد وملاحظات لكاتب الرواية"؛ الوحدة، القصص، الحبكة والشخصية الحب والصداقة

وتسمية الشخصيات وعدد الفصول. عندما يقوم روائى رومانسى بكتابة نظرية رومانسية للرواية فإن العبقرية والتقنية يتنافسان معًا على استرعاء الاهتمام، وكذلك الطبع الروحى والدنيوى، والشعر والنثر.

إذا كان بالإمكان أن نقول إن الفترة الرومانسية قد حولت الرواية إلى نوع شعرى فإننا يمكن أيضًا أن نقول إنها قد حولت الأدب بأسره إلى الرواية. ولعل البرنامج المبنى على أساس الرواية يمكن أن يشجع المثالية المطلقة حتى تلك المرتبطة بالأشكال الواقعية. ولكن الاتجاه الأكثر تأثيرًا كان الاتجاه المعاكس؛ ربط المثل بالأشياء الملموسة من حبكة وشخصيات والمكان والأشكال المرتبطة بالمجتمع ومستويات التعبير. وعلى المستوى العملى بدا التكافؤ المزدوج للرواية الرومانسية بوضوح فى كثير من الروايات القوطية والألمانية التى مزجت بين الشعر والنثر والموجود بشكل مرهف فى اصطدام شخصية جين أوستن "إما" صاحبة "النزعة التخيلية" (والكلمة موجودة فى الفصل الثالث من الجزء الثالث) بالحياة اليومية. ونظريًا ومع اعتبار تطور الرواية إلى ما هو أثيرى والشعر إلى ما هو أرضى تطورًا متوازيًا فإن التكافؤ المزدوج الذى طرحه جان بول أصبح ميراثًا رومانسيًا له أهميته الكبرى فى النظرية والتطبيق على مدى ذلك القرن.

(٤)

يرجع الفضل لوالتر سكوت فى تحويل نظرية الرواية إلى الواقع الملموس. وقد كان لوكاتش قد قام بتضخيم التعليقات المقتضبة لهيجل حول الرواية مما أدى لانتشارها، ولكن قبل ذلك كان سكوت المنظر الرومانسى للرواية الأبقى تأثيرًا. فلدينا مجموعة مقالات طويلة (لا تتضمنها مجموعة إيوان ويليامز) وحوالى عشرين عملاً من مراجعات ومقدمات لأعمال روائيين وبعض المقدمات المتضمنة خططًا لرواياته هو وكلها تشكل تلك المجموعة من الأعمال المتفرقة التى لا يمكن وصفها بأنها خلابة. ومع ذلك فإذا ما جمعنا المراجعات والمقدمات فقط نكون بصدد واحد من

أضخم الكتب التى تناولت الرواية بالنقاش على مدى تلك الفترة سواء كان كاتبها مشهورًا أم لم يكن.

وبسبب الشكل الذى يتخذه نقد سكوت يجد رينيه ويليك "صعوبة فى اعتباره ناقدًا مهمًا"[١٦] ولكن رغم أنه أبعد ما يكون عن التحليق عاليًا كما فى النقد المثالى فإن سكوت معنى بالروايات ويجمع ما بين جدية لا مثيل لها فى الكتاب الذين يتسلط عليهم الإدراك اللماح والتعبير المبتكر مثل شليجل وجان بول وبين اهتمام عملى لا يتوفر للنقد الفلسفى المجرد. وهو يستشعر الحاجة للدفاع عن الرواية ولكن دفاعه مبنى على متعة الرواية وسحرها وليس على أى شىء أعلى من ذلك. ويكتب عن فيلدينج: "أن المغزى الأخلاقى المعلن للنص عادة ما يكون أقل الأشياء إثارة للقارئ. "(ص٥٤). ومن هنا فهو لا يبالى بتجاوزات فيلدينج الأخلاقية بل إنه يرى أن إباحيه ستيرن "لاتؤذى الأخلاق" (ص٧٢) مهما كانت "خطاياها ضد الذوق العام." ويعبر عن إعجابه بالحبكات محكمة الصنع ولكنه يجدها نادرة، وهو بالطبع لا يعتبر قصصه ضمنها بل ينتقدها بقسوة فى بداية المراجعة التى كتبها عن نفسه حول العملين اللذين نشرهما بدون اسم وهما **القزم الأسود** و**الوفاة القديمة** وكذلك فى مقدمة **حظوظ نيجل**. وفى مقابل هذا يتحمس كثيرًا للشخصيات الحية والدافئة عند ريتشاردسون وجولدسميث وبادج وسميث، حتى ستيرن البشع تشفع له شخصياته العاطفية، وحتى فيلدينج المسرحى خلق شخصيات غطت على قصصه. والفكرة الأساسية إذن هى أن سكوت يعزو قيمة الكتابة القصصية التخيلية إلى قدرتها على القبض على المشاعر والتعبير عنها. فهو يخلق مساحة للروايات بحيث يصبح العادى فيها هو الأكثر جمالية، بدون أى تكلف وبالتالى متحررة من الرومانسية

---

(١٦) انظر:

René Wellek, *A history of modern criticism, 1750–1950*, vol. ii: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, pp. 121–2.

الألمانية وما أصاب جمالياتها من اختلاط بتفسيرات اللاهوت، وهو ما يناقشه إلينور شافر فى موضع آخر من هذا الكتاب.

تعبر الرواية بالنسبة لسكوت عن إحساس الحياة الواقعية. فعلى غرار كثيرين من نقاد الرواية الرومانسيين نجد سكوت مدافعًا أصيلاً بفطرته عن الواقعية. وهى قضية بادية فى كافة الأعمال وإن اتضحت بأكثر ما يكون فى بداية مراجعته لأعماله: "لعل التطابق بين القصة التخيلية والواقع هو العامل الذى يرجع إليه نجاح هذه الروايات بشكل كبير." (ص ٢٣٨) ضمن الكثير من التعليقات العابرة التى يمكن اقتباسها أود فقط الإشارة إلى مدحه "للبراعة الفائقة لديفو فى إعطاء مظهر الواقع للأحداث التى يرويها." (ص ١٧٢) وتكمن الدلالة العميقة لهذه الفقرة؛ إذ يمضى سكوت فى مدح ديفو لافتقار أعماله للصنعة والذى يعتبره جذر تأثيره؛ فمظهر الواقع إذن هو القيمة التى تتجاوز قيمة حرفية الصنعة وكذلك تتجاوز الواقع نفسه. وهو ما يبرر الإشارات الدائمة المتكررة أو العابرة إلى فن التصوير والرسامين لسكوت هو واقع المكان بصريًا وخارجيًا، وفن التصوير الأدبى هو الوسيلة للوصول إلى المشاعر الحقيقية.

ومع ذلك فرغم الإعجاب الشديد الذى يعبر عنه سكوت "لجو الواقع" أو "المظهر الواقع" (ص ٤٣ و ١٥١ حول ريتشاردسون وسويفت بالتوالى) "فالمطلوب أكثر من مجرد النقل .." (ص ٢٣١، أوستين) فالواقع لابد أن يكون حيًا ومؤثرًا وليس فقط "صحيحًا" ولكن "صحيحًا ومثيرًا للنظر" (ص ٢٣٠) أو بمعنى دارج لابد أن يكون "مثيرًا". "فبين الدوائر متحدة المركز من الاحتمال والإمكان" (ص٢٢٨) على الروائى أن يوازن بين العادى وغير العادى. وبالنسبة لشيللر ونوفاليس وكثيرين غيرهما تأتى الرواية بين هذين القطبين، ولكن سكوت هو الكاتب الذى يقوم بهذا بإصرار. فالحبكة هى مركز الإثارة والفضول الاستمتاع. ومن هنا يجب على الواقع دائمًا أن يتلون ويغتنى "بالرومانس". والرومانس هى الكلمة التى يستخدمها سكوت

عامة للدلالة على فنية الرواية.(١٧) وهو يستخدم الكلمة لكل أبعاد الرومانسى ***das Romnatishce*** باستثناء الجوانب الفلسفية العويصة أو الساخرة؛ الحب (ص ٢٣٦ نهاية مراجعة أوستين) والغرابة (ص٣١٧-٢٥) هوفمان وبشكل مستمر خوارق الطبيعة وتعقيدات الحبكة عامة. إن نشأة الرواية، ليس ظهورها للحياة ولكن وصولها للاستقلال، كان يتطلب موقعًا مزدوجًا يصالح أو على الأقل يجمع ما بين الحياة والفن وبين النثر والشعر، والعناصر الجمالية والخيالية مع العناصر الاجتماعية والطبيعية، وبين الملحمة والعناصر المسرحية، وبين الشخصية والقصة. وإذا كان النقاد الألمان قد أوحوا بمثل هذه التوازنات، فإن سكوت هو الذى جعل منها الدعوى الأساسية.

ولكن قد يصعب تحقيق التوازن. "لعله من غير الممكن أن نحافظ فى نفس الوقت على الاتساق والاحتمال مع جذب الانتباه بما هو جديد." (ص٣٠٨ جالت) ومن هنا نجد روائيين على مستوى أقل ولكنهم يستحقون التقدير كذلك موزعين بين القطبين أو مفضلين واحدًا على حساب الآخر. فأحيانًا يصورون الواقع والحقيقة والطبيعة وأحيانًا أخرى يؤلفون قصصًا خيالية ومغامرات وأشياء مثيرة ورومانس. بالنسبة له شخصيًا فقد كانت أعمال سكوت كما أعرب النقاد كثيرًا تميل إلى منظور متوسط المسافة بحيث تبدو الأحداث واقعية ولكن يلونها الرومانس بعدم اليقين وهو المنظور الذى يجسده بجلاء اختياره للزمن الذى يبعد جيلين والمكان النائى لحد ما فى روايته الأولى ويفرلى أو منذ ستين عامًا. ولكن سكوت يكرر مرارًا وتكرارًا أن الجديد يفقد بريقه بالتكرار وبالتالى تفقد العناصر الرومانسية تأثيرها سريعًا. وفى عمله ككاتب للرواية التاريخية معتمدًا فى قصصه بشكل متزايد على البحث وليس التجربة وجمعه للوثائق التى تدعم ما يؤلفه بدأ سكوت فى تقدير قيمة الرومانسى داخل الواقع

---

(١٧) لم يحظ إنجاز سكوت مع ذلك برضا ألساندرو مانزونى Alessandro Manzoni والذى يخلص مقاله الطويل الذى بدأ كتابته فى ١٨٢٨ ونشره فى ١٨٥٠ بعنوان ***'Del romanzo storic'*** إلى أن سكوت لم يكن "أصدق من التاريخ" ولكنه كان "أقل تاريخية" من الحقيقة.

وليس بالموازاة له. وكما يأتى على لسان شخصية المحامى الشاب هاردى فى معرض مناقشة حول الروايات فى الفصل الأول من رواية قلب اليد لوثيان "أن أبطال الرومانس" يمكن للمرء أن يتوقع ما سيقومون به أسرع كثيرًا من "التغيرات الإنسانية فى الأحداث الواقعية." "فتتفوق المادة الحقيقية على أكثر الاختلافات بريقًا من وحى مخيلة متقدة." وإعادة الانحياز هذا الذى يقوم به سكوت وهو الكاتب الذى بدأ حياته شاعرًا رومانسيًا، يجعل منه المنبع الرئيسى للواقعية فى القص التخيلى.(١٨) إن المنطق التاريخى الذى استعانت به الرواية الرومانسية كان مقدمة للتحول فيما بعد إلى الملحمة الاجتماعية فى أواسط القرن وشريحة الحياة فى أواخر القرن. وهذان القطبان اللذان يعتمد عليهما نقد سكوت يحددان أسس الجانب الأكبر من المناقشات حول شكل الرواية ووظيفتها لتلك الفترة بأكملها. فيكاد كل روائى بدءًا من سكوت وانتهاء بفرجينيا ولف يضع نصب عينيه مهمة شبه واعية متمثلة فى الفصل بين العنصرين المتصارعين من حقيقى وواقعى من ناحية ورومانسى ومثير من ناحية أخرى. وبصفة خاصة يجدر بالنقاد الذين يتناولون موضوع "الرومانس الأمريكى" (وهو فى رأيى موضوع خادع) أن يدركوا إلى أى مدى كان هوثرون ورفاقه يقومون بنقل محرف للجدال الذى كان دائرًا فى الأدب الأوربى فيما سبق كتاباتهم واستمر بعدها.

* * * *

(١٨) المقال الطويل الذى كتبه سكوت بعنوان "الرومانس" "Romance" لدائرة المعارف البريطانية *Encycopedia Britannica* فى ١٨٢٣ يضع الإطار بشكل مختلف عن الكتابات المتضمنة فى مجموعة ويليامز. ففى الفقرات الأولى يقارن سكوت بين الرواية كحكاية عن الحياة اليومية والرومانس. ومع ذلك يمضى ليعترف بانتشار الأمثلة المختلطة، ولا يشير للرواية مرة اخرى ويختتم بفقرة موجزة فى مدح ديفو وسويفت باعتبارهما كتاب رومانس كبار. ومن الواضح أن الشكل المختلط هو السائد هنا أيضًا، رغم أن الرواية يتم تعريفها اسميًا على أنها نوع نقى.

وهذا لا يعنى بالطبع أن تطور الرواية فى القرن التاسع عشر أو تطور النقد الروائى فى القرن التاسع عشر قد توقف بعد الفترة الرومانسية. وسوف أختم بنظرة سريعة على النص الذى يمكن أن يقال عنه إنه نهاية لموضوع دراستى ألا وهو مقدمة بلزاك للكوميديا الإنسانية فى ١٨٤٢. لقد بدأ بلزاك حياته ككاتب جاد بتقليد سكوت والرواية القوطية، وهو يشارك الرومانسيين فى هدفهم فى خلق ميثولوجيا الحياة الحديثة من خلال التوازن بين الواقع الخارجى (مثل الاحتلال) والجوهر الداخلى، وبين العادى والمتفرد (وهو موضوع يلقى عليه الضوء فى نظريته أكثر من أى من النقاد الذين أشرت إليهم باستثناء فوستونكرافت) بين الرجال والنساء. وهو فلسفى وعملى فى نفس الوقت بالإضافة إلى اتخاذه للعلماء الرومانسيين كمصدر لأفكار موحية، لقد بدا بلزاك على مستوى ما قادر على الدمج بين التراث الفكرى الألمانى والإنجليزى حول الرواية. ولكن قراءة مقدمة بلزاك تختلف تمامًا عن قراءة شليجل أو سكوت. وفى سيل من الأسماء والمجادلات الحادة تكشف مقدمة بلزاك بوضوح عن عمله. فإذا كان الناقد الألمانى ذلك المفكر الذكى والحكيم وإذا كان الإنجليزى متمرسًا بخبرته ومعلوماته فإن بلزاك يطرح صورة لا رومانسية متميزة وهى الروائى العالم الممتلك لمعرفة هائلة. وبالنسبة له فإن الرومانس تعنى إلى حد كبير ما كانت تعنيه لغيره من النقاد الرومانسيين (بالرغم من تأكيده على عنصر الدراما أكثر بكثير من أى ناقد قبله) ولكن الواقع ليس الأشياء التى نقابلها والتجارب التى نمر بها أو ما نحس به ولكن الواقع هو معرفة العالم. فلا صياغة سكوت "شىء من الواقع" ولا الصياغة الأفلاطونية لشليجل "خبايا الواقعية الغامضة" (حوار ص٥٠٦) تقترب من النظام الكامل للمعرفة بالعالم والتى يتخذها بلزاك طريقًا للشهرة. فلا يصبح الروائى صانعًا ماهرًا وإنما هو متخصص فى القص التخيلى. وبذلك يحفظ للميراث الرومانسى استمراره والإحاطة به فى نفس الوقت.

الفصل الثالث عشر

أثـــر شكسبير

بـقلم: جـوناثان أراك
ترجمة: لميس النـقاش

هناك ثلاثة أوجه على الأقل يمكننا من خلالها رصد تأثير شكسبير على النقد الأدبى الرومانسى. فهناك أولاً موقعه من المعيار النقدى الرومانسى؛ إذ حدث فى أواخر القرن الثامن عشر تحولا فى الذوق قادته وعبرت عنه كتابات نقدية غيرت جذريًا من قيمة شكسبير. فلم يعد شكسبير فى عالم الثقافة والعلم مجرد مادة للاستمتاع لا تلقى اهتمامًا خارج حدود إنجلترا ولكنه أصبح بحلول الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عبقرية عالمية معروفة تحظى بالإعجاب فى أنحاء الغرب كافة لما امتلكه من دراية عميقة بالإنسان وأحواله. كما كانت القيمة التعليمية لأعماله سببًا لتصبح هذه الأعمال أساسًا للبعثات التعليمية الإنجليزية فى الهند.[١] وهكذا ارتبط مصير شكسبير الثقافى بصعود بريطانيا كقوة عالمية عظمى فى العقود التى شهدت حرب السنوات السبع وعلى مدى الصراعات النابوليونية. وكان التحدى الذى مثله شكسبير للقيم الأدبية للكلاسيكية الجديدة الفرنسية والتى سيطرت على الفكر الأوربى لأكثر من قرن مؤكدًا وداعمًا لحروب بريطانيا ضد فرنسا. وهناك ثانيا موقع النقاد الرمانسيين فى مجمل الدراسات حول شكسبير؛ إذ تعتبر أعمال أوجست فيلهلم شليجل

---

(١) لأفضل موجز لصعود نجم شكسبير، بإيجاز وتركيز على الجانب العالمى، يمكن الرجوع إلى مقالة هارى ليفن 'The primacy of Shakespeare'، فى كتاب

Harry Levin, 'The primacy of Shakespeare', in *Shakespeare and the revolution of the times*, New York: Oxford University Press, 1976.

وعن الهند حيث احتل شكسبير موقعًا فى التعليم قبل إنجلترا راجع:

Gauri Viswanathan, *Masks of conquest*, New York: Columbia University Press, 1989.

بالألمانية وصموئيل تايلور كوليردج ووليام هازليت بالإنجليزية علامات فارقة تشكل إلى الآن بعد ما يقرب من قرنين من الزمان نقاط انطلاق لمزيد من الأفكار الجديدة. وثالثًا: لقد مثل شكسبير نقطة انطلاق مهمة بالنسبة للعديد من الكتاب الرومانسيين الذين قدموا إسهامات مجددة فى الشعر والقصة وكذلك فى النقد الأدبى ونظرية الأدب من أمثال يوهان ولفجانج فون جوته وفريدريش شليجل وجون كيتس وهيرمان ميلفيل.

فى ١٨٥٠ صدر للشاعر والكاتب الأمريكى رالف والو إمرسون كتاب رجال ونماذج، وفيه اختار شكسبير نموذجًا "للشاعر". وفى استرجاعه لتلك الفترة من الزمن التى يتناولها الفصل رأى إمرسون تغيرًا يتحدد فى أنه "الآن أصبح الأدب والفلسفة والفكر "متشكسبرًا". ويؤكد إمرسون على أنه فى القرن التاسع عشر فقط أمكن "لمأساة هاملت أن تجد القارئ المتفكر" ويرجع ذلك إلى "روح المغامرة الفكرية" التى اتسم بها هذا القرن والتى كانت "بمثابة هاملت حيًا". ويقارن إمرسون بين المساحة التى احتلها شكسبير وبين تلك التى انسحب منها الدين فيقول "يكمن ى كل عقل مثقف تقدير صامت لقوة وجمال أعماله التى تفوق ما عداها والتى تعتبر، مثل المسيحية، سمة لذلك العصر."(٢)

وبالفعل نجد فى كتابات هذا الجيل الأول الذى شعر بقدرة شكسبير كاكتشاف هائل ومذهل وليس مجرد جزء من الثقافة الأدبية المعروفة، نجد شعورًا كمن تحول لاعتناق ديانة جديدة. وقد حدث أن تعرف جوته فى شبابه من خلال الحوار مع يوهان بوتزيد هيردر على شكسبير بفهم جديد. وكان عمل جوته الأول المنشور عن شكسبير، هو الكلمة التى كتبها لاحتفال يوم اسم شكسبير فى ١٧٧١ ليقرأها بين أصدقائه وفيها يسجل "لقد امتلكنى للأبد منذ الصفحة الأولى التى قرأتها له، أما بانتهائى من أول مسرحية فقد شعرت مثل رجل ولد كفيفًا ثم وجد فجأة اليد السحرية التى أعادت له بصره"(٣).

---

(٢) انظر: Ralph Waldo Emerson, *Essays and lectures*, New York: Viking, 1983, p. 718.

(٣) انظر (قمت بتغيير الترجمة للحفاظ على المعنى الحرفي):
Johann Wolfgang von Goethe, 'Shakespeare: a tribute', in John Gearey (ed.), *Goethe: essays on art and literature*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1994, p. 163.

مثل هذا الحماس لا نجده فى لغة صموئيل جونسن، حتى عندما يقرر أن شكسبير هو الأفضل على الإطلاق- إذا استثنينا هوميروس- فى قدراته على الخلق والتجديد. وما كاد جونسن يبلور وجهة نظر متكاملة فى مقدمته لأعمال شكسبير (فى ١٧٦٥ أى بعد قرنين من ميلاد شكسبير فى ١٥٦٤) إلا وكانت طريقة جديدة ومختلفة فى الكتابة عن شكسبير قد بدأت فى الظهور فى ألمانيا بريادة مقال هيردر عن شكسبير فى ١٧٧١. وكان تأثير هيردر على جوته فى ذلك الوقت بالغًا، فكانت مسرحية جوته فى ١٧٧١ مسرحية تاريخية تشهد على التأثير الجلى لشكسبير وإن كان التجلى الأوضح لشكسبير على جوته نجده فى روايته فيلهلم مايستر(١٧٩٦). وقد مثلت هذه الرواية باستخدامها لشكسبير نواة أساسية لأفكار الجيل الجديد فى ألمانيا، وخصوصًا الأخوين فريدريش وأوجست فيلهلم شليجل اللذين قاما فى كتابتهما فى مجلتهما The Athenaeum (١٧٩٨-١٨٠٠) بتفعيل مصطلح الرومانسية، وهو المصطلح الذى أصبح يشير الآن إلى حركة كاملة سبقتهما وأدت إليهما وامتدت إلى القرن التاسع عشر. وقد أسهم أوجست فيلهلم شليجل فى الثقافة الألمانية بترجمة شكسبير شعرًا (سبع عشرة مسرحية فى الفترة ما بين ١٧٩٧-١٨٠٠)، وهو ما جعل من شكسبير أحد قمم الأدب الألمانى. أما فى كتاباته النقدية فقد ساهم فى نشر مفهوم الوحدة العضوية من خلال محاضرات فيينا فى ١٨٠٨ حول الأدب وفن الدراما، والتى قام بنشرها فى العام التالى كتابًا(٤).

وفى إنجلترا كان العقل النقدى الأكثر نشاطًا وحيوية منذ تسعينيات القرن الثامن عشر هو صموئيل تايلور كوليردج. وقد سافر فى ١٧٩٨ إلى ألمانيا لتحسين معرفته بالأعمال الفكرية الهائلة التى تم إنجازها هناك. وقد شكل شكسبير الركيزة الأساسية لفكر كوليردج فى محاضراته الأدبية، والتى بدأت فى ١٨٠٨ واستمرت حتى ١٨١٩ وفى كتابه سيرة أدبية (١٨١٧)، الأمر الذى مهد، فى عملية بطيئة

---

(٤) انظر:

Augustus William Schlegel, *A course of lectures on dramatic art and literature*, tr. John Black, rev. A. J. W. Morrison, London: Bohn, 1846.

امتدت حتى القرن العشرين، لكتابة نقدية جديدة بالإنجليزية. لم يكن شكسبير بجديد على الثقافة الإنجليزية، غير أن بعض الأدلة، ومنها وثيقة خطية، تشير إلى أن التحول الذى حدث لكوليردج حوالى عام ١٨٠٠ كان نتاج تأثر بشكسبير؛ وكان كوليردج قد قرر تركيز مجهوداته على النقد بدلاً من الشعر. (حتى ذلك التاريخ كان قد صدر لكوليردج كتابات سياسية غير قليلة، بالإضافة إلى عدد من الدواوين الشعرية، منها حكايات غنائية بالاشتراك مع وردزورث، ولكنه لم يكن قد نشر بعد أيًا من كتاباته النقدية المعروف بها.) فى مذكرة لتاريخ الشعر الإنجليزى يقدم كوليردج خطة طريفة (فمثلاً "٣-سبنسر- مع مقدمة رابطة")حتى نصل إلى العنوان الخامس لنجده الأقصر والأكثر قوة على الإطلاق بالمقارنة بسابقيه "شكسبير!!!" (الأعمال الكاملة، الجزء ١١، ص ١٠٨)

لقد كان كوليردج مُلْهِمًا لكتاب آخرين سعوا لتقليده وأحيانا لمخالفته، ونقصد تشارلز لام ووليام هازليت وكذلك المؤرخ الإسكتلندى والمبشر الاجتماعى توماس كارليل. فقد لعب كارليل فى بداية مشواره دورًا مهمًا ونشيطًا للغاية فى الربط بين بريطانيا وألمانيا من خلال مقالاته وترجماته العديدة، ونخص بالذكر هنا أول ترجمة إلى الإنجليزية لرواية جوته فيلهلم مايستر ١٨٢٤، والتى ظلت لمدة طويلة الترجمة المعتمدة لهذه الرواية. أما لام فإلى جانب كتابه نماذج من كتاب المسرح الشعرى فى عصر شكسبير(١٨٠٨) وهو مجموعة من المقالات والنصوص المختارة مع تعليقات حولها- كتب بالاشتراك مع أخته مارى حكايات من شكسبير ("كتب خصيصًا للشباب والناشئة" ١٨٠٧)[٥] وبذلك كان النقد وإعادة الحكى من ضمن الأساليب العديدة التى أعاد بها الرومانسيون- عن محبة- كتابة شعر ومسرح شكسبير نثرًا وقصًا. وفى كتابة هازليت نجد وجودًا طاغيًا لشكسبير سواء بنصوصه أم بإشارات له. أما تناوله النقدى المباشر لشكسبير فيتضمن مقاله "شكسبير وميلتون" فى كتابه محاضرات حول

(٥) للمزيد حول القضية الأعم الخاصة باستجابة النساء لشكسبير فى القرن التاسع عشر انظر:
Nina Auerbach, *Woman and the demon*, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1982, chapter 6, and Marianne Novy, *Engaging with Shakespeare: responses of George Eliot and other women novelists*, Athens, ga: University of Georgia Press, 1994, esp. chapters 1 and 2.

شعراء الإنجليزية (١٨١٨) وكذلك فى كتابه شخصيات مسرحيات شكسبير ١٨١٧ وهو أيضًا مجموعة من المحاضرات اعتبره أحد العلماء تأسيسًا لنوع أدبى جديد: "مقدمة نقدية فى مجلد واحد تشمل كل المسرحيات فى مجملها".(٦) فما نقوم بتدريسه الآن كمادة فى الجامعات كان فى ذلك الوقت متاحًا للعامة عن طريق الاشتراكات. وكان جون كيتس- أحد معاصرى كارليل- قد اتخذ موقفه النقدى إلى حد كبير من هازليت. أما هيرمان ميلفيل روائى الرومانسية الأمريكية المتأخرة فنجد عنده صدى لأعمال كيتس وكارليل حول شكسبير بنفس قدر اتجاهاته الخاصة المميزة.

هؤلاء إذن هم الشخصيات الرئيسية التى ستلعب دورًا فى هذا الفصل. فقد بدأ تأثير شكسبير أولاً وبقوة على الثقافة الناطقة بالإنجليزية وتلك الناطقة بالألمانية، ثم ما لبث أن امتد هذا التأثير إلى دوائر أوسع. ومع تحول الرومانسية لقضية ثقافية مثيرة للجدل فى أوروبا أصبح شكسبير العلامة المميزة للمنتمين للرومانسية فى مواجهة معارضيهم (٧). وقد بدأ ستندال- قبل أن يصبح روائيًا- منشوره حول "راسين وشكسبير" (١٨٢٥، ١٨٢٣) بحوار بين "أكاديمى" و"رومانسى" يتناقشان حول وحدتى الزمان والمكان الأرسطية الجديدة التى سيطرت على الفكر النقدى الفرنسى والممارسة المسرحية منذ القرن السابع عشر. وكانت فكرة ستندال هى إعلاء قيمة شكسبير والرومانسية باعتبار أن هذا هو الحيوى فى اللحظة الثقافية الراهنة. أما فيكتور هيجو فقد قام، فى البيان الذى كتبه فى مقدمة مسرحية كروموبل (١٨٢٧) التى لم يتم إخراجها للمسرح قط، قام بتعميق أحكام تنميطات التاريخ الألمانية لتحديد مركزية شكسبير وتدشين الحركة الرومانسية فى فرنسا. ويقسم هيجو تاريخ الشعر إلى العلاقة المتبادلة بين الأغنية والملحمة والمسرحية التى تتماهى مع الكتاب المقدس وهو ميروس وشكسبير. أما الدراما التى يجسدها فهى "تجمع فى آن واحد الجروتسك

---

(٦) انظر:

Jonathan Bate, *Shakespearian constitutions: politics, theatre, criticism 1730–1830*, Oxford University Press, 1989, p. 144.

(٧) انظر:

Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris: A. Michel. 1969, p. 287.

والجليل، والفظائع واللامعقول، والتراجيديا والكوميديا." وهذا المزيج الشامل هو الخاصية التى تميز "المرحلة الثالثة للشعر الذى ينتمى للأدب المعاصر."[٨]

وفى إيطاليا نشر ألساندور مانزونى خطابًا بالفرنسية يشرح فيه تعامل شكسبير مع وحدة الزمان فى عطيل مدافعًا عن هذا المنحى فى مواجهة ذلك المتبع فى مسرحية فولتير زائير.[٩] ومن روسيا أيضًا يتقدم ألكساندر سرجيفيتش بوشكين ليبرز القضية الأساسية لأثر شكسبير؛ لقد كان شكسبير فى العصر الرومانسى بالنسبة لكل كاتب ذى شأن فى الثقافة الأوربية بمختلف قومياتها جزءًا لا يتجزأ من تصورهم للتجديد الذى قاموا به؛[١٠] إذ رأوا فى الرومانسية "حركة إحياء" لأشكال أدبية سابقة بقدر ما كانت "ثورة" قلبت الأشكال الموجودة أدبًا جديدًا. وما تأثير شكسبير إلا دليل على تلك العلاقة الوثيقة بين الجانب الإحيائى والجانب الثورى للحركة.

إن الأثر الأهم لشكسبير يتجاوز تأثير عمل فنى على عمل آخر إلى مستوى أعلى من التأثير. فقد خرج الرومانسيون من خلال علاقتهم بشكسبير بتصور حول شكل الكتابة بدا مختلفًا إلى حد ما عن الأشكال الموجودة فى نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وبدا أنه يعطى فرصًا للإبداع الفردى وخلق أشكال جديدة. ونجد فى المقال الذى عرض فيه فريدريش شليجل رواية جوته فيلهلم ميستر لقاءً يجمع ما بين أكثر النقاد تجديدًا فى ذلك العصر وأكثر كتاب الفترة تأثيرًا، يتناول فيه الأول العمل الأهم للثانى. ومن الحقائق الأساسية لتلك الفترة كون هاتين الشخصيتين من ألمانيا، ولكن الحقيقة التى لا تقل أهمية هى أن شخصية جوته، فيلهلم، تعرف طريقها إلى النضج من خلال شكسبير. فالرواية بصفتها أول رواية من

(٨) انظر
Victor-Marie Hugo, Preface to *Cromwell*, I. G. Burnham (trans.), in Jonathan Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London: Penguin, 1992, pp. 226, 225.

(٩) انظر:
Alessandro Manzoni, 'Letter to M Chauvet on the unities of time and place in tragedy', excerpted in Oswald LeWinter (ed.), *Shakespeare in Europe*, New York: Meridian, 1963, pp. 130–5.

(١٠) انظر على سبيل المثال أحاديث المائدة عند بوشكين حول شخصيات مسرحيات شكسبير في:
LeWinter, *Shakespeare in Europe*, pp. 161–2,

نوعها تؤسس لما أصبح يعرف فيما بعد بروايات تكوين الشخصية Bildungsroman تقدم نموذجًا لتطور الشخصية يشكل شكسبير فيه عنصرًا أساسيًا. ويرى شليجل أن "هناك هوة شاسعة تفصل ما بين الجزء الأول من العمل الذى يدخل فيلهلم والقارئ فى فهم أولى وعناصر شعرية، وبين ذلك الجزء اللاحق من الرواية الذى يصور" الإنسان وقد أصبح قادرًا على استيعاب أعمق الأشياء وأكثرها علوًا كذلك."[١١] ويتطلب "عبور" هذه الهوة فى رأى شليجل "قفزة" لا تتاح إلا "بتأمل نموذج عظيم". هنا يضع شليجل أيدينا بفكرته هذه على البعد الأخطر فى أثر شكسبير. فقد كان شكسبير هو ذلك "النموذج" لدى العديد من الكتاب الرومانسيين البارزين لأن شكسبير وحده من بين الشعراء "استحق عن جدارة لقب الذى لا حدود له".

ولأن شكسبير لا حدود له فإنه من غير الممكن نقله شكليًا ببساطة.بل يتطلب استخدام شكسبير من الكاتب الحديث أن يستوعب المبادئ التى مكنت شكسبير من إنتاج فنه أى أن هناك عملية صياغة نقدية تسبق بالضرورة الإبداع الخلاق. وقد شكلت هذه الفكرة أحد أساسيات التنظير النقدى لكوليردج على مدى عقود طويلة.وتعود تأملاته فى هذا الشأن إلى فترة مبكرة، فنجده يسجل ملاحظة فى ١٨٠٤ حول تركيبات التشابه والاختلاف التى تتيح الترميز اللغوى وتربطه "بالمحاكاة وليس النقل والذى يتضح فى الطبيعة نفسها عندما يتم شكسبرتها"[١٢]. وفى كتابه سيرة أدبية يقارن ما بين تصوير شكسبير للجنون فى الملك لير وفقرة توماس أوتواى وبقت فينسيا (١٦٨٢) تتناول الجنون حتى يسهل فهم ديناميكيات عمل شكسبير.ويوضح أن مثل هذا التنظير النقدى ضرورى لمستقبل الكتابة العظيمة: "إن الإعجاب بالمبدأ هو

---

(١١) انظر:

Friedrich Schlegel, 'On Goethe's *Meister*' (1798), in Kathleen Wheeler (ed.), *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Cambridge University Press, 1984, p. 68.

وتأتى الاقتباسات اللاحقة فى هذه الصفحة من المصدر نفسه.

(١٢) انظر:

Kathleen Coburn, ed., *The notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, vol. ii, Princeton, nj: Princeton University Press, 1961, [unpaginated] entry no. 2274.

الطريقة الوحيدة للتقليد بدون فقد التفرد الإبداعى."[١٣] ويشكل شكسبير فى بنية كتاب السيرة الأدبية همزة الوصل بين النظرية الألمانية (الفصول ٥ إلى ١٣) وبين الشعر الإنجليزى (تحديدًا تناوله لوردزورث والذى يبدأ فى الفصل الرابع ويحتل الفصول من ١٧ إلى ٢٢). وتفتح المقارنة بين شكسبير وأوتواى موضوع الخيال والذى أثاره وردزورث وتابعه كوليردج على المستوى النظرى. ويلى تعريف الخيال (الفصل الثالث عشر) وما تبعه من تحديد صفات "الشاعر فى كماله وأفضل صوره" (الفصل الرابع عشر)،[١٤] الفصل الخامس عشر والذى يمهد لما سيتبعه من تحليل لنقاط القوة والضعف فى وردزورث مستخدمًا مسرحية شكسبير فينوس وأدونيس لتطبيق النظرية. والمصطلح الذى استخدمه كوليردج لوصف هذا العمل الذى قام به كان له بالغ الحظ فى النقد الأدبى باللغة الإنجليزية على مدى القرن العشرين، ونعنى مصطلح "النقد التطبيقى".[١٥] وقد امتلأت أرفف المكتبات صفوفًا من الكتب المنتمية لهذا الشكل الجديد. وتحمل فكرة شليجل التى قدمها فى مناقشته لشكسبير فى رواية جوته ميستر شبهًا لفكرة كوليردج؛ إذ رأى أن فهم شكسبير مثل فهم قوى الطبيعة التى تعمل على أساس قوانين طبيعتها. فجوهر الأمر بالنسبة لفيلهلم وجوته وشليجل ليس مجرد "عظمة طبيعة شكسبير"، ولكن "فنيته العميقة ووضوح الغاية لديه."[١٦] ويسجل شليجل فى دفتر ملاحظاته فى تلك الفترة مقتطفًا لجون ميلتون فى L'Allegro يصف فيه "شعر شكسبير كامتداد متوحش لشعر الغابات" معتبرًا إياه أول وجهة نظر خاطئة" عن شكسبير.[١٧] فطبيعة شكسبير العظيمة تتجلى فقط من خلال فنه

---

(١٣) انظر:
James Engell and W. Jackson Bate (eds.), *Biographia literaria*, vol. vii of *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1983, i: 85.

(١٤) المصدر السابق vol. II, p. 15.

(١٥) المصدر السابق vol. II p. 19.

(١٦) انظر: Schlegel, *On Goethe's Meister, p. 68.*

(١٧) انظر:
Hans Eichner (ed.), Friedrich Schlegel, *Literary notebooks 1797–1801*, London: Athlone Press, 1957, entry no. 1150

العظيم. ومن ثم يرى شليجل أن انشغال فيلهلم– فى رواية جوته– بعمل بعينه من أعمال شكسبير ألا وهو هاملت، يرجع إلى أنه "لا توجد مسرحية أخرى... تعطى الفرصة لمثل هذا الجدل المثير والمتنوع حول النوايا الخفية المحتملة عند ذلك الفنان"(١٨).

ويتوسط تأثير شكسبير العلاقة ما بين النقد والأعمال الإبداعية الجديدة. فقد كان بعض كُتَّاب هذه الأعمال الإبداعية الجديدة من كبار الشعراء الذين قاموا كذلك بممارسة النقد، مثل جوته وكوليردج. بل إن بعض الأعمال الإبداعية الجديدة كان فى حد ذاته نقدًا، كما هى الحال فى مقالات لام وهازليت وتوماس ديكونيسى، وحتى كتابات فريدريك شليجل نفسه؛ حيث ساهمت "نصوصه المتشظية" فى تعريف طريقة الكتابة الأدبية المميزة للرومانسية. وقد كانت العلاقة بين الفكر النقدى الذى تناول شكسبير وبين الأعمال الإبداعية الجديدة فى تلك الفترة علاقة تبادلية ساعدت على توسيع المنظور النقدى والأفكار المتعلقة بتصنيف "الأدب". فيمكن فهم نظرية كوليردج عن الخيال باعتبار أنها انطلقت من حدس ما بالعلاقة الحاسمة بين ما اعتبره أعظم أعمال عصره، وهو شعر ويليام وردزورث، وبين كل قيمة امتلكها شكسبير. وقد مكنت أعمال كوليردج ووردزورث بدورهما توماس دى كوينسى أن يميز بين ما سماه "أدب المعرفة" و"أدب السلطة" والذى خلق نظام تصنيف لفهم الأدب الخيالى الرفيع، مازال إلى نهاية القرن العشرين يثير جدلاً على المستوى النقدى والأكاديمى.(١٩) وهذه الأشكال من الفهم الجديد للأدب ساعدت بدورها الكتاب على تحديد مسار كتابتهم، كما هى الحال مع رسائل كيتس التى تناول فيها شكسبير فى حوار مع آراء هازليت النقدية، كما أمدت القراء– بما فى ذلك الأجيال اللاحقة من القراء بنهاية القرن العشرين– بأدوات تمكنهم من فهم تلك الأعمال.

---

(١٨) انظر: F. Schlegel, *On Goethe's Meister, p. 68.*

(١٩) انظر:
John E. Jordan (ed.), *De Quincey as critic*, London: Routledge and Kegan Paul, 1973, pp. 268–72 (in the midst of an essay on Alexander Pope).

يمثل أثر شكسبير فى النقد الرومانسى دراسة حالة لدور النقد الأدبى فى التاريخ الأدبى الأشمل. ولأن هذا التاريخ تحديدًا تاريخ عالمى فإن الدراسة لابد وأن تكون دراسة مقارنة. نستطيع إذا ما اكتفينا بأثر شكسبير على مستوى بريطانيا إخراج قصة مثيرة للغاية، ولكن تلك القصة تكتسب ثراء وأهمية إذا ما تضمنت فرنسا وألمانيا، بل والولايات المتحدة أيضًا.[٢٠] ويشير الدور الحيوى الذى لعبته رواية جوته مايستر – من حيث هى فهم جديد ومؤثر لشكسبير وأيضًا لكونها النص الذى أثار تنظير شليجل لما بعد نقدى – إلى الارتباط الوثيق بين ذلك التاريخ الأدبى الأوسع الذى يبرز فيه أثر شكسبير وبين النوع الأدبى البارز بقوة فى الثقافة الغربية للقرن التاسع عشر، ألا وهو الرواية.

وتشير مسيرة جون كيتس، مثله مثل الشخصية الروائية فيلهلم ميستر، إلى قيام شاب ذى طموح ثقافى وقدرات عالية بالاستفادة من "تأمله لنموذج عظيم". ومثله مثل فريدريك شليجل الذى كان تأمله لشخصية عظيمة من الماضى وهى شكسبير يجرى جنبًا إلى جنب مع تأمله لشخصية أخرى عظيمة ولكن معاصرة وهى جوته، كان شكسبير بالنسبة لكيتس علامة على فرصة لطريق للإنجاز الشعرى قد يختلف عن الذى سلكه ويليام وردزورث.[٢١] وتكشف خواطر كيتس فى رسائله أن عملية التفكير عنده أثرتها كتابات ويليام هازليت النقدية ومحاضراته والحوار معه[٢٢].

---

(٢٠) حول القصة فى بريطانيا انظر:

Jonathan Bate, *Shakespeare and the English Romantic The Romantics on Shakespeare imagination*, Oxford: Clarendon Press, 1986 and *Shakespearean constitutions.*

ويمتد نطاق الاهتمام ليشمل فرنسا وألمانيا فى مجموعة المقالات التى حررها نفس المؤلف بعنوان:

The Romantics on Shakespeare

(٢١) يختلف الطرح الذى أقدمه هنا فيما يتعلق بدور الفكر النقدى حول شكسبير فى خلق كتابة مجددة على درجة كبيرة من الأهمية عن العديد من اتجاهات منظرى تاريخ الأدب فى القرن العشرين، وإن كان يدين بالكثير لهم. وأشير تحديدًا لعملية تواصل ممارسة الشعر. انظر فى ذلك:

T. S. Eliot, 'Tradition and the individual talent'; W. J. Bate, *The burden of the past and the English poet*, Cambridge, ma: Harvard University Press, 1970, and Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York: Oxford University Press, 1973.

(٢٢) أدين فى التحليل التالى إلى النقاش المرجعى فى:

Walter Jackson Bate, *John Keats*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963, esp. ch. 10.'Negative capability', pp. 233–63.

وقد كان شهر إبريل من عام ١٨١٧ لحظة حاسمة في حياة كيتس.فبعد إصدار أول دواوينه قرر كيتس اختبار قدراته بكتابة طويلة وهي إنديميون Endymion في ستة شهور. وفي بداية هذه العملية قام كيتس باقتناء مجموعة أعمال شكسبير (وهي موجودة الآن في مكتبة هوجتون بهارفرد) كما صادف أن وجد صورة لشكسبير وضعها فوق مكتبه واحتفظ بها خلال تنقلاته كافة حتى نهاية حياته. وفي رسالة (١١ مايو) إلى الرسام بنجامين روبرت هايدون يتحدث كيتس لصديقه حول اقتناء هذه الصورة ويشير إلى اعتقاد هايدون بأن هناك "عبقرية خيرة تتولاه" ويقول في تطبيق هذا الاعتقاد على نفسه "هل أتجاوز حدودي إذ أتصور في شكسبير هذه العبقرية التي ترعاني؟"[٢٣] وفي نفس الرسالة- في بدايتها- يقتبس عبارة من الملك لير تصف حالته النفسية وفي نهاية الرسالة يعود ليربط بين حالته النفسية وشكسبير قائلاً "لا ينتهي الأمر بي إلى اليأس التام، وأقرأ شكسبير- وبالفعل أعتقد أنني لن أقرأ أبدًا كتابًا آخر هكذا. وأكاد أتفق مع هازليت أن شكسبير يكفينا."[٢٤]

وقد كان "عمق التذوق" لدى هازليت أحد "ثلاثة أشياء تدعو للفرح في هذا الزمن"[٢٥] بالنسبة لكيتس، ويبدو أن طريقة هازليت الخاصة في التفكير قد ساعدت كيتس على صياغة أفكاره حول شكسبير، وهو عنصر حاسم في فهم مسار كيتس ككاتب بالإضافة لتأثيره البالغ على الحوار النقدي الدائر بصفة عامة. وفي ديسمبر ١٨١٧ وبعد انتهائه من المهمة التي حددها لنفسه أي Endymion أعلن كيتس فجأة أنه أدرك في لحظة كالوحي "الصفة التي تشكل رجل الإنجازات خاصة في الأدب والتي امتلكها شكسبير عن جدارة" تلك الصفة سماها كيتس- بغموض ما- "القدرة السلبية." والتي يشرحها كالآتي "عندما يكون المرء قادرًا على المضي في حالة من عدم اليقين والغموض والشكوك لا ينغصها السعي إلى الوقائع والتدليل العقلي."[٢٦]

---

(٢٣) انظر:
Hyder Edward Rollins (ed.), *The letters of John Keats: 1814–21*, 2 vols., Cambridge, ma: Harvard University Press, 1958, i: 142.

(٢٤) المرجع السابق p. 143

(٢٥) المرجع السابق p. 203

(٢٦) المرجع السابق p. 193

ويقارن هذه الحالة بسعى كوليردج إلى تشكيل أفكاره كنسق.وقد كان التباين بين كيتس وكوليردج، بين "القدرة السلبية" وبين "التوازن والتناغم بين الأضداد أو الصفات المتنافرة" وهو ما اعتبره كوليردج الصفة المميزة للشاعر فى كماله وأفضل صوره." فى الفصل الرابع عشر من السيرة الأدبية،(٢٧) كان هذا التباين شأنًا حاسمًا فى رفض النقد الجديد المتأثر بكوليردج من قبل النقد ما بعد الحداثى فى الولايات المتحدة.(٢٨) فالصفة الأساسية فى هذا الخطاب ما بعد الحداثى هو المصطلح الرومانسى "الانفتاح" وهو ما يمكن أن نقول إن كيتس وجده فى استجابة هازليت النقدية لشكسبير.

إن التجربة الفكرية المهمة لدى هازليت هى اكتشافه لما أصبح يسمى بعد ذلك المخيلة المتعاطفة. وقد كان هدفه هو دحض التراث الطويل الذى اعتبر أن الأخلاق تشكلها المصلحة الخاصة، وقد قام بذلك عن طريق فك الارتباط بالذات؛ إذ رأى أن العلاقة بينى وبين ذاتى المتحققة فى المستقبل لا يمكن أن تكون إلا بإعمال الخيال فى عملية لا تختلف عن تلك التى نقوم بها لربط أنفسنا بالآخرين،(٢٩) وبالتالى فقد استطاع أن يمحو، نظريًا، الفرق بين الذات والآخر، وليس عن طريق تحويل كل شئ إلى ذات (وهو ما تقوم به عادة المثالية الألمانية) ولكن بفتح إمكانية أنا أكون أنا آخر. كانت هذه هى النظرية، وكان شكسبير هو التطبيق. كما أكد هازليت فى محاضراته حول الشعراء الإنجليز "الأقل نرجسية على الإطلاق". فلم يكن "شيئًا فى حد ذاته" ولكنه "كان عليه فقط أن يفكر فى أى شئ حتى يصبح هو ذلك الشئ نفسه."(٣٠)

---

(٢٧) انظر: Bate and Engell, eds., *Biographia*, II: 15- 16.

(٢٨) انظر:
William V. Spanos, 'Charles Olson and negative capability: A de-structive interpretation', in *Repetitions: the postmodern occasion in literature and culture*, Baton Rouge, la: Louisiana State University Press, 1987, pp. 107–48.

(٢٩) يعرض هازليت نفسه هذا الطرح فى بيانه المثير للجدل الذى يتضمن سيرته الذاتية فى:
'A letter to William GiCord, Esq.', in William Hazlitt, *The spirit of the age*, 4th edn. W. Carew Hazlitt (ed.), London: Bell and Sons, 1904, pp. 444–56.

(٣٠) انظر:
William Hazlitt, *Lectures on the English poets and the English comic writers*, William Carew Hazlitt (ed.), London: Bell and Sons, 1894, pp. 62–3.

وقد عاد كيتس فى رسالة فى أكتوبر، ١٨١٨ قبلما يبدأ تلك السنة الغنية بالإنجازات بالنسبة له، عاد إلى شكسبير كنموذج يتماهى بوضوح مع ما رآه هازليت فى شكسبير. وفى مواجهة أقوى شاعر فى ذلك العصر، ويليام وردزورث- الذى كان يؤكد بشدة على الذات- تقمص كيتس شكسبير. لقد مثل وردزورث "الجلال النرجسى" ولكن "الشخصية الشعرية" التى اعتبر كيتس نفسه "عضوًا" فيها كان يمكن تعريفها بالسلب: "فهى ليست فى حد ذاتها؛ فليس لها ذات... لا تملك شخصية... وليس لها هوية". أما تعريفها الإيجابى فيمكن أن يكون بالمشاعر والفعل؛ "فهى تتمتع بالضوء والظل، وتعيش بحيوية." ولكن يمكن تسميتها باستخدام الإشارة الأدبية فهى "تنتشئ إذ تتخيل إياجو بنفس قدر تخيل إيموجن."(٣١) فالكل سواء عند شكسبير: شرير التراجيديا كالبطلة الرومانسية. وقد شعر العديد من القراء أن إنجاز كيتس الشعرى رغم كونه شعرًا غنائيًا وليس دراميا، كان بنفس القدر من الانفتاح الذى وجد أقصى تحقق للذات من خلال تفاصيل حياة الآخرين وطرق الوجود الأخرى.

وبمنتصف القرن التاسع عشر كان رد ماثيو أرنولد، رغم دينه لكوليردج، على كيتس دليلًا على تحجر شكسبير الرومانسى. وقد حذر أرنولد من أن كيتس والإليزابيثيين لا يملكوا "النضج" الكافى لتحقيق الأسلوب "الواضح والمباشر والحاد"الذى يتطلبه "الشعر الحديث". فقد رأى أرنولد فى "فخامة تعبيرهم" و"ثراء الصور الشعرية" فيه مجرد "عمل تزينى" يتجاهل "الكل"، فى حين أن جوهر الشعر الحديث يجب أن يكون "فى مضامينه".(٣٢) ويبدو فى نقد أرنولد أنه فقد ذلك المعنى الأكيد الذى وجده كيتس من خلال انشغاله بهازليت وشكسبير.

فى الفترة الرومانسية بدأ تعريف جديد "للأدب" فى الظهور لعب فيه أثر شكسبير دورًا بالغًا، وقد أدى هذا المفهوم الجديد للأدب بدوره إلى إعادة صياغة

(٣١) انظر: Rollins ed., *Letters of John Keats*, vol. I, pp. 386- 7

(٣٢) انظر: Cecil Y. Lang (ed.), *The letters of Matthew Arnold: volume I, 1829–1859*, Charlottesville,va: University of Virginia Press, 1996, pp. 245–6.

شكسبير نظريًا. فتحول ما كان يتم الاعتراض عليه من صعوبات تستعصى على الفهم لعدم وضوحها، ليصبح من جديد محلًا للإعجاب لعمق معانيه. وهنا يجب التأكيد على أربع نقاط مهمة: التحول من خشبة المسرح إلى الصفحة المكتوبة، التحول من إصدار الأحكام إلى التأويل، وتغير معنى المحاكاة إذ تحول العمل إلى مصدر للتعلم، والميل إلى فهم ما تم تعلمه على أنه شيء يتميز بالتفرد والخصوصية.

والتحول من خشبة المسرح إلى الصفحة المكتوبة يعيد تعريف شكسبير بصفته منتج لأدب مقروء وليس لدراما تخرج للمسرح للمشاهدة والاستمتاع. وهو التحول الذى حدث ضمن تحول أشمل اقتضى مراجعة مستمرة لمجمل النصوص المعتمدة فى الثقافة الرفيعة المكتوبة باللغات القومية فى أوروبا، فمع التضاؤل المتزايد لنسبة جمهور القراء باللغتين اليونانية القديمة واللاتينية، أخذت مجموعة مختارة من روائع نصوص الآداب الحديثة تلعب دورًا متزايدًا كبديل للثقافة الاستهلاكية واسعة الانتشار التى أسماها وردزورث فى مقدمته لديوان حكايات غنائية فى ١٨٠٠ "بأشكال الإثارة المبتذلة والفظة"[٣٣] وارتبط هذا الصراع الثقافى بدوره بما أسماه ليونل تريلينج فى مقال مهم يسترجع فيه الماضى بعين الحاضر "مصير المتعة."[٣٤] وقد أشار صموئيل جونسون إلى تقديره العالى لشكسبير ردًا على السؤال المطروح حول "ما الذى يمكن أن يمتع الكثيرين، ويمتعهم طويلا."[٣٥] ولكن تجربة شكسبير بدت حينذاك أنها تطرح "رقيًا" و"عمقًا" وصعوبة واستعصاء فى مجملها يتجاوز ما توحى به كلمة "متعة" من معنى. وقد كان خطاب الجليل وسيلة فعالة فى توصيل قيمة شكسبير فى لغة جديدة ومؤثرة.

---

(٣٣) انظر:

W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), *Prose works of William Wordsworth*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974, i: 129.

(٣٤) انظر:

Lionel Trilling, 'The fate of pleasure: Wordsworth to Dostoevsky', in Northrop Frye (ed.), *Romanticism reconsidered*, New York: Columbia University Press, 1963, pp. 73–106.

(٣٥) انظر

Arthur Sherbo (ed.), *Johnson on Shakespeare*, New Haven, ct: Yale University Press, 1968. The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, vii: 61.

وأشهر النصوص الإنجليزية التى تربط ما بين تسامى شكسبير وصعوبة نصوصه، فى مقابل متعة المشاهدة السهلة نجد مقال تشالز لام فى ١٨١١ "حول مسرحيات شكسبير التراجيدية مع الإشارة إلى صلاحيتها للتمثيل على خشبة المسرح". فقد رأى لام أن الممثلين لا يملكون القدرة المناسبة لتوصيل معانى شكسبير، كما لا يملك المتفرجون القدرةَ على تلقيها. وبدلاً من ذلك فهو يطرح نموذج الاستجابة التى يقوم بها المرء وحده على انفراد، وهى الاستجابة المتأملة التى تتسم بها النخبة، فى مقابل رواد المسرح من العامة المفتقدين "لأدنى فكرة عن ما هو المؤلف أصلًا."[٣٦] وبذا تكمن قيمة شكسبير فى التواصل الروحى الحميم بين عقل القارئ وعقل المؤلف. فلا يجد لام قيمة أعمال شكسبير فى المتعة التى نجنيها من تمثيل فعل ما، ولكن تتأتى القيمة من عملية الفهم التى نقوم بها للمعنى الذى تحمله المسرحية كتعبير عن عقل. فيقوم قارئ شكسبير بالتأويل فى سعى نحو شئ لا يظهر على المسرح ولا فى الفعل الدرامى، فيكتسب خبرة بذلك النص تميزه وتعلو به عن ذلك الجمهور الغفير المستغرق فى التهليل للمسرحية.[٣٧]

ويهيمن نسق مماثل فى رواية جوته فيلهلم مايستر (١٧٩٦). فبالرغم من أن علاقة فيلهلم بمسرحية هاملت تأتى فى سياق محاولته تثقيف ألمانيا عن طريق إخراج الأعمال العظيمة للجمهور العريض، فإن النتيجة النهائية لهذا الانشغال بشكسبير هى تحول فيلهلم عن دوره العام إلى الاهتمام بتطوره الخاص الذى أصبح مرتبطًا بمثال تكوين الشخصية bildung الألمانى- كما أن هذا الاستخدام لشكسبير يظهر فى

---

(٣٦) انظر:
Charles Lamb, 'On the tragedies of Shakespeare, with reference to their fitness for stage representation', in *Complete works and letters*, New York: Modern Library, 1935, p. 291.

(٣٧) انظر:
Jonathan Arac, 'The media of sublimity: Johnson and Lamb on *King Lear*', *Studies in omanticism* 26 (1987), pp. 209–20

ولمدخل أكثر عمومية انظر:
Jonas M. Barish, *The antitheatrical prejudice*, Berkeley and Los Angeles, ca: University of California Press, 1981.

رواية مفترض أن تقرأ.[٣٨] ويمكن أن نرى فى يوليسيس (١٩٢٢) لجيمس جويس صدى متأخرًا ولكنه ساخر لرواية فيلهلم مايستر، ففى الفصل التاسع "سيليا وتشاريبدس" يقدم ستيفن ديدلاس فى مكتبة دبلن نظريته حول كيفية كتابة شكسبير لهاملت. ويسخر جويس- من خلال ستيفن- من قرن من المحاولات المحمومة للكشف عن تفاصيل حياة شكسبير، تلك المحاولات النابعة من الأفكار الرومانسية عنه، ولكن جويس يقدم أيضًا نقدًا من خلال حالة ستيفن للعلاقة بين الفنان المبدع وثقافته ووطنه. ففى نهاية صورة الفنان فى شبابه (١٩١٤) يتمنى ستيفن "أن أصوغ فى مسبك روحى الضمير الذى لم يخلق بعد للعرق الذى أنتمى له."[٣٩] ولكن لا نجد مثل هذا الدور العام فى شخصية ستيفن فى يوليسيس. فمثل فيلهلم تتمخض عملية التثقيف الفنى الوطنى، على غير ما كانت النية، عن فرد يحيا وحيدًا- وفى حالة ستيفين- لا يتمتع بأى قدر من النجاح.

فى الجيل السابق على الرومانسيين، كان مفترضًا ضمن عمل الناقد أن يقوم، سواء سلبًا مثلما الحال مع فولتير أو إيجابًا فى حالة صموئيل جونسون، بالحكم على شكسبير وأعماله. وفى فيلهلم مايستر أصبح من الأهمية بمكان أن نفهم ونؤول وليس أن نحكم. ويضع عرض صحفى لمحاضرة لكوليردج يده على الفكرة الأساسية لهذا الاتجاه الرومانسى؛ إذ يورد تعليقًا على ملاحظات كوليردج حول المسرحيات التاريخية بالقول إنها "تحل لغز شخصية فولستاف."[٤٠] وفى شتى الكتابات النقدية

---

(٣٨) انظر:

Nicholas Boyle, *Goethe: the poet and the age*, vol. i: *The poetry of desire*, Oxford University Press, 1991.

حول "الكتاب المطبوع" باعتباره وسيلة لا غنى عنها من أجل "التحول الأدبى لألمانيا" فى حياة جوته، وخصوصًا من خلال "الدراما الأدبية": "بقدر ما كان كتابًا كغيره من الكتب، فقد ربط ما بين المثقفين فى كل أنحاء العالم المتحدث بالألمانية فى دراسة المشاعر وفى التأمل الاجتماعى والأخلاقى والتاريخى." ص ٣٦٥.

(٣٩) انظر:

James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, in Harry Levin (ed.), *The portable James Joyce*, rev. edn, New York: Vintage, 1966, p. 526.

(٤٠) انظر:

R. A. Foakes (ed.), *Lectures 1808–19 on literature*, 2 vols., vol. v of Kathleen Coburn (ed.). *Collected works of Samuel Taylor Coleridge*, i: 575.

الرومانسية، وعلى مدى أكبر فيما بعد، تتكرر فكرة "الهيروغليفية" أو اللغز الذى يحتاج إلى كشف حله. فالفعل المسرحى هو تدوين للغز العقل المنتج، ويكون على النقد أن يصب جل اهتمامه عليه.

فحين يبدأ فيلهلم مايستر فى دراسة دور هاملت يجد نفسه تائهًا فى "متاهة عجيبة"... "كلما تقدمت فيها... ازدادت صعوبة إدراك البنية الكلية."(٤١) ويحدد فيلهلم مايستر دوره كممثل فى محاولة فهم المسرحية ككل وكذلك شخصياتها المحورية. وقد بدت كلها ملغزة إلى أن اكتشف طريقة لتأويلها بحيث "دخل حقًّا داخل عقل المؤلف."(٤٢) وتحول هاملت مع الفترة الرومانسية لأول مرة إلى لغز، وأصبح لازمًا آنذاك حل اللغز من خلال عملية تفسير نفسى.

لقد كشف فيلهلم عن حل اللغز ببحثه عن "أى أدلة تتعلق بشخصية هاملت فيما قبل موت أبيه. تأملت كيف... كان ذلك الشاب قبل ذلك الحادث الحزين... وما الذى كان يمكن أن يكونه بدونه."(٤٣) أى أن فيلهلم يتعامل مع هاملت باعتباره إنسانًا حقيقيًّا ويحاول وضع تصور نفسى يفسر مجمل شخصيته وتطورها. ويكاد ذلك الأسلوب فى "نقد الشخصية" ***dul*** البلدان المتحدثة باللغتين الألمانية والإنجليزية لما يزيد على قرن من الزمان.(٤٤) وقد كان انتشاره وثيق الصلة بالتغيرات التى طرأت على أحد العلوم الإنسانية ألا وهو علم النفس. فنجد فرويد فى الرسالة التى طرح فيها

---

(٤١) انظر:

Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister's apprenticeship*, Eric A. Blackall and Victor Lange (trans.), Princeton, nj: Princeton University Press, 1995, p. 128.

ويمكن أيضًا الرجوع إلى المقتطفات المشار إليها من الرواية فى

Wheeler (ed.), *German aesthetic and literary criticism*, pp. 231- 6.

(٤٢) انظر: Goethe, *Wilhelm Meister*, p. 129.

(٤٣) المرجع السابق p. 128.

(٤٤) انظر:

Jonathan Arac, '*Hamlet*, *Little Dorrit*, and the history of character', *South Atlantic quarterly* 87 (1988), pp. 311–28.

فكرته عن عقدة أوديب يشير مباشرة إلى إمكانية تطبيق الفكرة على هاملت.(٤٥) ومن خلال هذا التفسير الذى يرجع إلى ماضى الشخصية يجد فيلهلم الطريق الذى ينجو به من المتاهة التى ضيعته. فهو يكتشف أخيرًا "مفتاح سلوك هاملت كله" فى قوله:

لقد فسد العصر، يالها من نكاية لعينة

أو أولد لأصلح ما فسد. (هاملت، ترجمة د. عبد القادر القط ص ٦٩)

وسيصبح هذا التحليل الدقيق لهاملت مرجعًا لأجيال لاحقة من النقاد. فيرى فيلهلم أن شكسبير أراد تصوير "عبء ثقيل يقع على عاتق روح لا طاقة لها به."وتفسر هذه الصياغة "بناء المسرحية بأكملها." ويختم فيلهلم تفسيره بتشبيه استعارى وهو مثل "شجرة بلوط تم زرعها فى إناء ثمين لم يكن له أن يحمل سوى زهور رقيقة فإذا بجذورها تخرق الحدود، محطمة الإناء."(٤٦)

ويصبح معيار فيلهلم "البنية الكل" ملمحًا مهمًا فى الفهم الرومانسى الجديد. فيقول فريدريتش شليجل "ربما لن نجد من الشعراء المحدثين من هو أكثر سدادًا وتقليدية من شكسبير، إذا ما فهمنا تلك الكلمة العزيزة على الأجيال السابقة –"سداد"– بمعناها الأرقى والأكثر أصالة بمعنى المحاولة الواعية لتطوير كل العناصر العميقة والدقيقة للغاية على مستوى الأساسى والفرعى للعمل فى توافق مع روح العمل فى مجمله.(٤٧) لقد كان مصطلح "الوحدة" مصطلحًا أساسيًّا فى الخطاب الأرسطى الجديد. ولكن كوليردج يتخذ موقفًا صارمًا مثل شليجل من أجل وضع مقياس جديد: "أننى أفضل كثيرًا استبدال وحدة الفعل بكلمات أكثر ملاءمة رغم ما فيها من مدرسية

---

(٤٥) انظر:
Sigmund Freud, *The origins of psychoanalysis: letters to Wilhelm Fliess, drafts and notes, 1887–1902*, Marie Bonaparte, Anna Freud and Ernst Kris (eds.), Eric Mosbacher and James Strachey (trans.), Garden City, ny: Doubleday, 1954, p. 224.

(٤٦) انظر: Goethe, *Wilhelm Meister*, p. 146.

(٤٧) انظر:
Friedrich Schlegel, *Philosophical fragments*, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991, p. 53.

وغلظة مثل التجانس والتناسب ووحدة موضوع الاهتمام." ومن هذه المصطلحات الجديدة خرجت فكرة كوليردج عن الفرق بين "صنعة الموهبة الآلية" و"القوة الخلاقة للعبقرية الملهمة"(٤٨)

وقد انتقد النقد الكلاسيكى الجديد شكسبير لعدم اتباعه للوحدات، ولكن مسألة "الكل" مسألة مختلفة عن "الوحدة". وكما يقول هيردر فى النص الأساسى الذى يعبر عن موقف الرومانسية الألمانية من شكسبير "فى حين يسود فى مسرح سوفوكليس وحدة الحدث المفرد، نجد لدى شكسبير سعيًا إلى الحدث فى كليته." والاختلاف هو أن سوفوكليس "يعزف على نغمة واحدة أساسية،" ولكن شكسبير على العكس من ذلك "يستخدم كل الشخصيات والحالات ودروب الحياة التى يحتاجها فيما يشبه التوزيع الموسيقى لعناصر العمل المسرحى."(٤٩) و"التوزيع الموسيقى." هو ما سيطلق عليه فى نظريات النقد اللاحقة "تعدد الأصوات" (البوليفونية) فى مقابل "آحادية الكلمة" (المونولوجيك) عند الكلاسيكيين.

وقد نجح أ. ف. شليجل وكوليردج فى تنمية وتطوير معيار الكل على نحو مؤثر باستخدام استعارة الكيان العضوى. فيعارض كوليردج ما بين "الانتظام الآلى" و"الشكل العضوى":

يكون الشكل آليًا عندما نفرض على أى مادة شكلًا جاهزًا مسبقًا، لا يخرج بالضرورة من خواص المادة نفسها مثلما هى الحال مع كتلة طينية لينة نصوغها على الشكل الذى نريدها أن تحتفظ به عندما تجف. أما الشكل العضوى على العكس من

---

(٤٨) انظر: Foakes, ed., *Lectures 1808- 1819*, II: 362.

(٤٩) انظر:
Johann Gottfried Herder, 'Shakespeare', Joyce P. Crick (trans.), in J. Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, p. 41.

والأصل الألماني للترجمة: الصوت المؤكستر ***concerted sound*** هو 'Hauptklang seines Konzerts' في:
J. G. Herder, *Von der Urpoesie der Völker*, Konrad Nussbächer (ed.), Stuttgart: Reclam, 1969, p. 27.

ذلك فيكون أصيلاً ويطور نفسه من داخله ويتطابق امتلاء تطوره مع كمال شكله الخارجى. وهكذا تكون الحياة وهكذا يكون الشكل.(٥٠)

ومثل هذه القوة العضوية هى قوة "الطبيعة، الفنان الأول والعبقرى" و"شكسبيرنا" هو شخصيًا الطبيعة فى شكل إنسان" و"فهمه العبقرى" يخلق مع "قوة واعية بذاتها وحكمة ضمنية أكثر عمقًا من الوعى." يملك شكسبير إذن بصفته قوة مثل قوى الطبيعة، قانونًا خاصًا به يجب دراسته والتعلم منه مثلما نفعل مع قانون الطبيعة."(٥١) فعلى عكس نقاد الكلاسيكية الجديدة والذين أدانو شكسبير بسبب جموحه ومخالفته للقواعد، يؤكد كوليردج أن "العبقرية" لا يجب ولا يمكن أن تكون "بغير قانون

---

(٥٠) انظر: Foakes, ed., *Lectures 1808- 1819*, I: 495.
وقد حذفت من هذا الاقتباس الكلمات التى شطبها كوليردج فى مخطوطته والتى يبقى عليها فواكس فى نسخته.
وفى هذه الفقرة يعيد كوليردج كتابة نص لشليجل من محاضرات فيينا:
"يعتبر الشكل ميكانيكيًا عندما ينقل، بقوة خارجية، إلى مادة ما باعتباره إضافة عرضية وحسب وبدون الإشارة لطبيعته؛ مثلما نعطى شكلاً معينًا لكتلة لينة فتحتفظ بها بعد زمن. أما الشكل العضوى فهو متأصل فى الشىء نفسه، فهو ينمو من الداخل ويكتسب محدداته بالتوازى مع نمو البذرة إلى كمالها."
(A. W. Schlegel, Course of lectures, p. 340)

وقد نشرت فقرة كوليردج لأول مرة بعد وفاته فى
Literary remains, Henry Nelson Coleridge (ed.), 4 vols., London: W. Pickering, 1836–9.
وقد أسقط عنها الإشارة الموجودة فى المخطوط إلى "الناقد الأوربى"، ونجد هنا إحدى الحالات العملية للجدل حول شخصية كوليردج النقدية وإنجازه: فهل كان مؤلفًا أصيلًا أم قام بسرقات أدبية؟ وهذا الجدل يتضمن عمل رينيه ويلك الذى يقدم تقليلاً من شأن كوليردج يكاد يقضى على قيمته وإن كان عادلاً:
René Wellek, *A history of modern criticism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, vol. ii, esp. pp. 151–57.
وكذلك إعادة التصور المهم التى يقدمها توماس ماكفارلاند Thomas Mc Farland فى الفصل الأول من
Coleridge and the pantheist tradition, Oxford: Clareenlon Press, 1969.
وكذلك بيان المدعى الحماسى
Norman Fruman, *Coleridge, the damaged archangel*, New York: Braziller, 1971.
وعملية الإنقاذ التى يحاول القيام بها محررو الأعمال الكاملة لكوليردج وخصوصًا
Bate and Engell in *the Biographia and foakes in the Lectures 1808- 1819*, esp. I: lx- lxiv.
(٥١) لتتبع هذا الموضوع على نطاق أوسع انظر:
M. A. Abrams, *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, Oxford university Press, 1953, on The poem as heterocosm', pp. 272- 84.

يحكمها"، لأن كل "عمل من أعمال العبقرية الحقة" ينجز "الشكل المناسب له." وتعريف العبقرية نفسه هو القدرة على الفعل الإبداعى طبقًا لقوانين تبتدعها هى."(٥٢) وقد قام المنظرون الرومانسيون فى سياقات مختلفة باستخدام تلك القدرة التى طالما أطلق عليها الاستقلال الذاتى لوصف العمل أو المؤلف أو ثقافة الأمة أو "روحها" وأيضًا لوصف الأفراد.

وبهذا المنطق لا يكون بالإمكان معرفة مسبقة بما سنجده فى أعمال شكسبير أو فى أعمال غيره من العباقرة؛ إذ يجب علينا أن نتعلم من العمل. وبذلك يتحول معنى أحد أهم المصطلحات وهو "الطبيعة". فبالنسبة لصموئيل جونسون كانت عظمة شكسبير تكمن فى أنه "يعتبر أكثر من أى كاتب آخر، أو على الأقل أكثر من أى كاتب حديث، شاعر الطبيعة." ولكن هذا كان معناه أن شكسبير أكثر من أى شخص آخر "يحمل مرآة يرى من خلالها القارئ صورة صادقة للحياة ولتصرفات البشر."(٥٣) فالطبيعة هنا هى طبيعة الأشياء الموجودة بالفعل، ما ندركه من خبرة ومشاعر إنسانية. ولكن بالنسبة لكوليردج على العكس من ذلك فالطبيعة قوة تشكيل فى حالة تطور فعالة:

من أين يأتى التناغم الذى نجده جليًا فى أكثر المناظر الطبيعة برية؟ ذلك الكائن فى الأشكال المتناسبة للصخور، فى تناغم الألوان فى المروج، ونباتات الخنشار والأشنة، وأوراق أشجار الزان والسنديان، وسيقان أشجار البتولا وغيرها من الأشجار الجبلية ولون أغصانها البنى الداكن، واختلافها... بين الخريف والعودة فى الربيع؟ كلها نتاج قوة واحدة تعيد تشكيلها من داخل فى كل عنصر من عناصرها. إذن... هذا هو التميز الفريد لدراما شكسبير.(٥٤)

---

(٥٢) انظر: Foakes, ed., *Lectures 1808- 1219*, I: 494-5.

(٥٣) انظر: Sherbo, ed., *Johnson on Shakespeare*, p. 62.

(٥٤) انظر: *Foakes, ed., Lectures 1808- 1819, II: 362.*

وهناك تراث طويل يرى الطبيعة على أنها الكتاب الذى وضع الله فيه تعاليمه،[٥٥] وتمتد المقارنة بين قوة شكسبير وبين قوى الطبيعة التى خلقها الله، لتشمل أيضًا مقارنة نصوص شكسبير بكتاب الله- الإنجيل- من حيث هو تعبير عن قوى داخلية لا مثيل لها تستدعى تفاسير لا نهائية.[٥٦]

لقد عرف فريدريك شليجل "النص الكلاسيكى" (الذى لا يستخدم هنا بمعناه المقابل للرومانسية) باعتباره ذلك الذى "لا يجب أن يكون قابلًا للفهم." فمثل هذا النص يتطلب عملية تأويل مستمرة، بل ويحث عليها ويهب ثمارًا: "وعلى المثقف، وكل من يسعى لتثقيف نفسه أن يحمل رغبة فى تعلم المزيد من ذلك النص."[٥٧]

وقد اعتبر فريدريش شليجل اختيار جوته لمسرحية هاملت فى عمله المتميز فيلهلم مايستر دليلًا على العلاقة الوثيقة بين مسرح شكسبير والرواية. فكلاهما على حد تعبير شليجل "رومانسى،" وهى العلاقة التى يسهل إقامتها فى اللغة الألمانية حيث الكلمة *romantisch* صفة مشتقة من كلمة رواية (*Roman*)، وهى نفس الكلمة المستخدمة فى مصطلح رومانسى.[٥٨] وفى إحدى شذرات شليجل يربط ما بين المسرح والرواية بطريقة تأخذنا مباشرة إلى حديث فيلهلم مايستر عن مسرحية هاملت:

إن العديد من الروايات العظيمة تحمل خلاصة موسوعة الحياة الروحية لإنسان رائع. والأعمال التى تتميز بهذه الخاصية، حتى لو تم تقديمها فى قالب مختلف تمامًا مثل مسرحية ناثان (يقصد مسرحية ناثان الحكيم التى كتبها ليسينج)،

---

(٥٥) انظر:

Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trans.), New York: Harper and Row, 1963, chapter 16, 'The book as symbol', esp. pp. 319–26 on 'The book of nature'.

(٥٦) عن "تعدد المعانى الرومانسى" عند شليجل وعلاقته بتراث تأويل الكتاب المقدس انظر:

Abrams, *Mirror and lamp*, 239- 41.

(٥٧) انظر: Schlegel, *Philosophical fragments*, p. 2.

(٥٨) لمعالجة مرجعية فى التاريخ المعقد للكلمة وعلم الدلالة لكلمتى Roman و romantisch والتى لا أدعى استيعابها كاملة انظر:

Hans Eichner, *Friedrich Schlegel*, New York: Twayne, 1970, pp. 48–54

تحمل صبغة روائية. بل إن كل إنسان مثقف وكل من يسعى لتثقيف نفسه يحمل فى داخله رواية.(٥٩)

وفى رواية فيلهلم مايستر تحملنا التأملات حول مسرحية هاملت إلى مناقشات أوسع حول النوع الأدبى. فتتم مقارنة الروايات بالمسرح ففى حين الروايات "يغلب عليها المشاعر والحدث" فإن المسرح "يقدم الشخصية والفعل". وعلى عكس البطل الفاعل فى المسرح "يجب أن يكون بطل الرواية سلبيًا." أو على الأقل يقوم بشىء من "التثبيط" بشكل ما. ويمكننا، انطلاقًا من هذه المعرفة القيمة أن نعود لهاملت فى محاولة لتطبيق هذه الأفكار لنجد أن "البطل... لا يملك بالفعل سوى مشاعره، والأحداث الخارجية هى الفاعلة فى تأثيرها عليه. وبالتالى فإن المسرحية تحمل بعدًا من أبعاد الرواية."(٦٠)

وحين نتعلم من شكسبير ونقوم بعملية التأويل الدائمة له، مثلما نفعل مع الكتاب المقدس، فإننا لا نصل لحقيقة عامة كلية، بل نصل إلى شىء متفرد، شىء خاص للغاية. ويمكننا مرة أخرى توضيح الفكرة بجلاء من خلال مقارنة جونسون فى ١٧٦٥ وهيردر فى ١٧٧١. فيرى جونسن أن شخصيات شكسبير "لا تتشكل طبقًا لتقاليد مكان معين." ولكنها تنتمى "للإنسانية عامة والتى ستظل موجودة فى العالم." وهو ما يعنى أن "شخصيات شكسبير تتصرف وتتحدث بوازع من تلك المشاعر والمبادئ العامة التى تحرك كل العقول." فيخلق معظم الكتاب "شخصيات فى أغلبها أفراد" فى حين تصبح الشخصية فى مسرحيات شكسبير "عادة نوعًا بشريًا."(٦١) إنه مما يحسب لشكسبير "أن قصصه تتطلب شخصيات رومانية أو ملوك ولكن تفكيره ينصب على الإنسان."(٦٢)

---

(٥٩) انظر: Schlegel, *Philosophical fragments*, p. 10.

(٦٠) انظر: Goethe, *Wilhelm Meister's apprenticeship*, p. 186.

(٦١) انظر: Sherbo, ed., *Johnson on Shakespeare*, p. 62.

(٦٢) المرجع السابق p. 65.

أما هيردر فيرى أن اختلاف ظروف الحياة لا يعنى فقط اختلاف الشخصيات الفنية، ولكن اختلاف مجمل جماليات ثقافة ما عنها فى ثقافة أخرى. فسوفوكليس لا يمثل الدراما الكلاسيكية فحسب، بل يمثل مجمل طريقة الحياة الإغريقية، كما يمثل شكسبير طريقة حياة "الشمال". فإذا لم يكن عالم الشمال، بالمقارنة بالعالم الإغريقى، يقدم مثل تلك "البساطة فى ظروفه التاريخية والتقاليد والحياة الأسرية والسياسية والدين،" فإن المسرح الشمالى بدوره لن يظهر أى من هذه البساطة. "فالعالم" المختلف سوف "يخلق مسرحه من تاريخه الخاص وروح عصره وأعرافه وآرائه ولغته واتجاهاته الوطنية وتقاليده وأشكال ترفيهه حتى لو كان ذلك عروض هزليات الكرنفالات أو مسرح عرائس."(٦٣) فبما أن شكسبير لم يجد شيئًا يماثل بساطة الشخصية القومية الإغريقية" فإن أعماله بنيت بدلًا من ذلك من تعدد الطبقات وطرق الحياة والمواقف والأمم وطرق الحديث."(٦٤) فقد وجد جونسن فى شكسبير عنصرًا إنسانيًا بالأساس ولكن هيردر فهمه على أنه ابن بيئته. فالعمل نفسه ينطلق من هذه التفاصيل اللصيقة بالبيئة ليبنى "كلًا شعريًا رائعًا،" وهذا هو تفرده.(٦٥) وهنا نجد مرة أخرى مكانة "الكل"- التى تعد ثرية- أعلى من المعيار السابق- معيار "الوحدة"- والذى تنقص قيمته لما فيه من تبسيط.

أحيانًا كان يتم السكوت عن بعض أثر شكسبير على النقد الرومانسى؛ إذ كان النقد الرومانسى قادرًا على كشف العناصر العادية والمستهلكة فى شكسبير. فعندما يعلن كوليردج بفخر "أن مسرحية هاملت أو بالأحرى شخصية هاملت نفسها كانت مصدر الحدس والتقديم الذى دفعنى أول مرة إلى النقد الفلسفى وأدى بشكل خاص إلى استبصارى العميق لعبقرية شكسبير،(٦٦) ولاحظ أنه من المحبط أن نعلم من شكسبير أنه فى مسرحية هاملت كان "يريد أن يضرب مثلًا للضرورة الأخلاقية لضبط

---

(٦٣) انظر: Herder, *"Shakespeare'*, p. 40.

(٦٤) المرجع السابق p. 41.

(٦٥) المرجع السابق p. 41.

(٦٦) انظر: Foakes, ed., *Lectures 1808- 1819*, II: 293.

التوازن بين اهتمامنا بالأهداف الخارجية وتأملنا للأفكار الداخلية؛ ضبط التوازن بين عالم الواقع وعالم الخيال."[٦٧]

أما الملمح الآخر المهم والمميز لكثير من النقد الرومانسى فقد كان حاجة النقد نفسه أن يصبح شعريًا. وكان فريدريك شليجل أكثر الشخصيات التى قامت بالتنظير لهذه الفكرة، كما كان هو نفسه واحدًا ضمن كتاب عديدين فى تلك الفترة قدموا- نثرًا- كتابات نقدية بديعة. وهنا أحد شعاراته لهذا المنظور: لا يمكن نقد الشعر إلا عن طريق الشعر. فلا حقوق مدنية فى مجال الفن لأحكام نقدية تصدر على عمل فنى ما لم تكن هى نفسها عملًا فنيًا."[٦٨]

ومن هذا المنطلق يمتدح شليجل مناقشة جوته لمسرحية هاملت فى روايته فيلهلم مايستر لأنها "ليست نقدا بقدر ما هى شعر راق."[٦٩] ويتساءل "ما الذى يمكن أن يخرج للوجود غير قصيدة عندما يقوم شاعر ممتلكًا زمام قدراته بتأمل عمل فنى وتمثيله داخل عمله الفنى؟" وهذه الكتابة النقدية الشعرية" لا تنشأ فقط لأن الناقد "يفترض ويؤكد أشياء تتجاوز ما هو واضح فى العمل،" ولكن شليجل يرى أنه على النقد أن يقوم بما هو أكثر من ذلك "لأن كل عمل عظيم... يحمل قدرًا من المعرفة أكبر مما يظهره قولًا،" وهو ما يكون على الناقد أن يشرحه تفصيلًا. إنما يكمن المدخل للنقد الشعرى بالنسبة لشليجل فى العلاقة الشكلية لذلك النقد بالعمل المنقود. فالإجراء التحليلى للنقد الشعرى سوف يقسم كلية العمل موضع المناقشة إلى أجزاء ومجموعات متمفصلة،" ولكنه لن يحللها إلى مكوناتها الأصلية،" لأن المادة الخام "بدون العمل نفسه تتحول إلى أشياء ميتة." ولكوليردج رأى مماثل فى وصفه للخيال الثانوى الذى "يذيب وينشر ويفرق لكى يعيد الخلق من جديد،" وبذلك يكون حيويًا. فى حين أن "الأشياء كلها (بما هى أشياء) فى جوهرها ثابتة وميتة."[٧٠] وبالنسبة لشليجل

---

(٦٧) المرجع السابق I: 539.

(٦٨) انظر: Schlegel, *Philosophical fragments*, p. 14.

(٦٩) كل الاقتباسات المأخوذة عن شليجل فى هذه الفقرة من 'On *Goethe's Meister*', p. 69.

(٧٠) انظر: Bate and Engel, eds., *Biographia literaria*, I: 304.

تقوم "الوحدة الحية" للعمل الفنى بتحويل العناصر التى تأخذها من "العالم الخارجى" بحيث تنقطع صلتها بمصدرها الأول ولا يعود بالإمكان إرجاعها إلا للدور العضوى الجديد الذى تلعبه فى التأليف الشعرى. وهى نظرية نقدية تعتمد السياق لا المرجعية أساسًا لها، وقد كان صداها قويًا عند النقد الجديد فى أمريكا فى أواسط القرن العشرين. ولكن على عكس "النقد الجديد" الذى حدد دوره بتواضع فى خدمة القصيدة، أراد شليجل الاعتراف بما للناقد من طموح فنى لا يقل عن غيره، حتى وهو يسعى لامتداح العمل الذى ينطلق منه العمل النقدى الجديد. لقد عمل فريدريك شليجل بجدارة على بث الحيوية فى مصطلح رومانسية، مثلما استطاع شكسبير، عن جدارة أيضًا، أن يستثير فكر شليجل حول الرومانسية. لقد كان المصطلح إشارة إلى تقابل بين اللغات الدارجة الحديثة من جرمانية ورومانسية (أى الناشئة عن اللاتينية)، وبين اللغات القديمة: اللغتين الإغريقية واليونانية القديمة؛ وبين الثقافات الشمالية المسيحية والثقافات الجنوبية الوثنية، ولكن شليجل أضاف بعدًا آخر مهمًا لمصطلح الرومانسية يتمثل فى العناصر النثرية غير الشعرية و"المثيرة للاهتمام" و"المثيرة فى تضاد مع النقاء الشامل المرتبط بالكلاسيكية.

وقد انطلق أثر شكسبير – منذ وقت مبكر يرجع ربما إلى مقال شليجل "حول دراسة الشعر اليونانى" ١٧٩٥، مرتبطًا بفهم شليجل لأدب عصره متمثلًا فى جوته.(٧١) "فالمأساة الجمالية،" ذلك الإنجاز الإغريقى، تجد "نقيضها التام" فى "المأساة الفلسفية" للعصر الحديث والتى تعتبر الشكل الأرقى بمعيار الشعر "النموذجى". والمأساة الجمالية تقف "بنقائها" على النقيض من المأساة الحديثة بما فيها من "عدم تناغم يشكل "حقيقتها." ولتوضيح هذه الفكرة عن المأساة الفلسفية يستشهد شليجل "بأحد أهم النصوص التى تتجلى فيها الخصائص "النموذجية" للشعر الحديث" وهى مسرحية هاملت. فعلى عكس أولئك الذين يمتدحون فى ذلك العمل

---

(٧١) الاقتباسات الواردة فى هذه الفقرة والفقرة التالية مأخوذة عن:
Friedrich Schlegel, 'On *Hamlet* and *Faust* as philosophical tragedies', translated by Cyrus Hamlin from 'On the study of Greek poesy', in Hamlin's Norton Critical Edition of Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, New York: Norton, 1976, pp. 435–7.

فقرات بعينها، يؤكد شليجل على "اتساق" العمل، ويؤكد كذلك على أن "أساس هذا الاتساق" لا يظهر جليًا ولكنه "عميق ومستتر." ويرى شليجل فى "شخصية البطل" "مركز الكل." إذ يجسد انقسام هاملت على نفسه "تمثيلاً مثاليًا فى نزاع غير قابل للحل وهذا هو الموضوع الحقيقى للمأساة الفلسفية."

ويقرر شليجل أن شكسبير هو الشخصية التى "تجسد تمامًا وبوضوح روح الشعر الحديث،" وهو فى عديد من الجوانب الحاسمة "استبق تطورات عصرنا الحالى". والملامح التى يتصف بها شكسبير والكتابات المهمة فى عصره يحددها شليجل فى "معين لا ينضب من العناصر الجديرة بالاهتمام؛" و"عواطف جياشة؛" و"الحقيقة التى لا تبارى لنموذجية الشعر" وأخيرًا "التفرد والابتكار الفريد". ثم يقيم شليجل حوارًا بين مسرحية هاملت وشذرة من رواية فاوست لجوته نشرها فى ١٧٩٠، ويرى شليجل أنها لو اكتملت لتفوقت على شكسبير. وفى العام التالى احتوت رواية جوته الجديدة مناقشة لمسرحية هاملت تحمل كثيرًا من روح شليجل نفسه. لقد ظل هذا التفسير الذى كتبه جوته لمسرحية هاملت مخطوطًا لمدة عشر سنوات على الأقل، وهو ما يدل على مدى الأثر الذى أحدثه شكسبير على الثقافة عامة بطرق لايمكن قياسها بمقياس التأثير البسيط.

وفى هذه المناقشة لشكسبير يكمن جوهر التصور الذى يطرحه شليجل فى مفهوم الكل المكون من "أصوات متنافرة". وهو ما رآه العديد من كبار منظرى الرواية فى القرن العشرين الذين تتلمذوا على التراث الألمانى لعلم اللغة وعلم الجمال الذى عمل شليجل على تأسيسه، ومنهم ميخائيل باختين وجورج لوكاتش، اللذان رأيا فى الرواية أساسًا نوع يتميز بصورة التعامل مع تنافر الأصوات وبناء نفسه من خلال هذا التنافر [٧٢]. وكما نرى فإن شليجل يضع شكسبير فى قلب تعريفه لما هو "حديث"

(٧٢) حول شليجل وباختين انظر:

Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*, Wlad Godzich (trans.). Minneapolis. MN: University of Minnesota Press, 1984. pp. 86- 87.

وحول شليجل ولوكاتش انظر:

Peter Szondi, On *textual understanding and other essays*, Harvey Mendelson (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1986, pp. 63. 82.

ورومانسى" فى ذات الوقت. ويرى شليجل أن "الوتر الثلاثى العظيم للشعر الحديث" يشكل نواة أى "مختارات نقدية من روائع الشعر الحديث" وهى "شعر دانتى المنتمى للفلسفة المتعالية"، و"شعرية جوته الخالصة" ويضع شليجل "فى قلب الفن الرومانسى" "شكسبير."(٧٣) ويميز شليجل فى كتابه حوار حول الشعر بين أعمال زمنه وأعمال "المحدثين الأقدم" مثل شكسبير وسرفانتس، فيرى أن هؤلاء المحدثين الأقدم رومانسيون أكثر من أى فنان آخر، وأن شكسبير يشكل "مركز الخيال الرومانسى ونواته الحقة."(٧٤) والخيال الرومانسى يجمع ما بين السعى إلى أعلى درجات التركيب والتشتت من خلال المفارقة العميقة؛ وهو الأسلوب الذى أطلق عليه شليجل سابقًا "تنافر الأصوات."

وفى ١٨٠٠ كتب شليجل مقالاً فى التأمل الذاتى بعنوان "حول الاستعصاء على الفهم" يعلق فيه على صيغ المفارقة فى مقالاته وشذراته فى السنوات القليلة السابقة، ويحذر من الإفناء الذاتى "لمفارقة المفارقة". ويتساءل "أى آلهة ستنقذنا من كل هذه المفارقات؟" ولكنه يتخلى عن الأمل فى إيجاد "مفارقة بمقدورها أن تبتلع كل هذه المفارقات الكبيرة والصغيرة" وبالتالى تتخلص منهم. فالمفارقة كما يرى شليجل أكثر أهمية وتعقيدًا من أن يتم تجنبها: "المفارقة شىء لا يمكن ببساطة أن نعبث ونلهو به" و"قد يبقى أثرها الهائل لأمد طويل." فحتى بعد "مئات السنوات من موتهم،" يظل "أكثر الفنانين وعيًا" قادرًا على التأثير بمفارقاته على "أتباعه ومعجبيه." والكاتب الوحيد الذى يأتى ذكره فى هذه المناقشة للمفارقة هو شكسبير؛ لأنه هو "الذى يملك من العمق والعدة الفنية والمقاصد ما لا نهاية له،" وبذلك يقع "أذكى فنانى العصور اللاحقة" فى فخ "المصائد الخفية لأعماله."(٧٥) ولكن تنافر الأصوات فى المفارقة هو

---

(٧٣) انظر: Schlegel, *Philosophical fragments*, p. 52.

(٧٤) انظر:
Friedrich Schlegel, 'Letter about the novel', in Wheeler (ed.), *German aesthetic and literary criticism*, p. 77.

(٧٥) كل الاقتباسات حتى هذه النقطة من الفقرة مأخوذة عن:
Friedrich Schlegel, "on incomprehensibility', in Wheeler, ed., *German Aesthetic and literary Criticism*, p. 37.

نفسه جزء من ذلك المشروع الذى يتصور شليجل أنه مشروع لإضفاء الشمول: "إن تاريخ الشعر الحديث بأكمله هو تعليق ممتد على النص الفلسفى القصير التالى: يجب على الفن كله أن يصبح علمًا وعلى العلم أن يصبح فنًا؛ يجب أن يتوحد الشعر والفلسفة."(٧٦) ومن الأهمية بمكان إدراك أن الكلمة الألمانية التى نترجمها بعلم science وهى Wissenschaft تعنى "نظامًا من التفكير والتعلم" ولا يقتصر استخدامها كما فى الإنجليزية اليوم على العلوم الرياضية والتطبيقية.

ومن نصوص شليجل التى يتم الرجوع إليها كثيرًا تلك الشذرة ١١٦ من Athenaeum التى تتخذ من "الشعر الرومانسى" بالمعنى الواسع موضوعًا لها.(٧٧) يسعى الشعر الكلاسيكى "للكمال،" وبالتالى فهو محدود بذلك، أما الشعر الرومانسى فأفقه"لا نهائى" وهو لذلك "حر". إنه النوع الوحيد من الشعر الذى يتجاوز مجرد كونه نوعًا"؛ فهو النوع الأدبى الذى يتجاوز الأنواع الأدبية لأنه وإن كان "تقدميًا" فهو أيضًا "شامل" وبالتالى يتخطى الثبات وجوانب القصور. فى هذه الشذرة يلخص شليجل أفكاره من تلك الفترة الغنية من الإبداع النظرى، وتتردد فيها نفس الكلمات الواردة فى مناقشته لشكسبير: "جمع وتوحيد كل أنواع الشعر المتفرقة وانفتاح الشعر على الفلسفة والبلاغة،" و"مزج وتوحيد الشعر والنثر، الإلهام والنقد، الشعر فى الفن والشعر فى الطبيعة." وهذا النوع من العمل "يمكن أن يفقد نفسه فيما يصفه لدرجة أن يتصور المرء أن هدف العمل هو تمييز الأفراد المنشغلين بالشعر من كافة الأصناف، ومع ذلك فليس هناك إلى الآن شكل من الكتابة يمكن من خلاله التعبير عن روح كاتب ما فى مجمله." فهو يمزج، "مثل الملحمة،" قدرة هائلة للمحاكاة؛ وتشكل "مرآة للعالم المحيط بأكمله وصورة للعصر،" ولكن عدتها من المرايا متعدد. وبالتالى فالشعر الرومانسى "أكثر من أى شىء آخر" يستطيع "التأرجح فى منتصف الطريق بين ما يتم تصويره وبين من يقوم بالتصوير... على جناحى التأمل الشعرى." هذه القدرة على

---

(٧٦) انظر: Friedrich Schlegel, *Philosophical fragments*, p. 14.

(٧٧) For *Athenaeum* fragment 116, see Schlegel, *Philosophical fragments*, pp. 31–2.

"رفع التأمل مرات ومرات إلى قدرة أعلى" و"مضاعفتها فى سلسلة لا تنتهى من المرايا" هى كما رأينا قدرة المفارقة والتى يتميز فيها شكسبير بلا منازع.

ولم يكن شليجل يعنى شكسبير وحده ولكن عنى أيضًا الشكل الأساسى لعصره ألا وهو الرواية. فالشعر الرومانسى هو أيضًا الشعر الروائى Romantische Poesie. وبالتالى نجد فى وسط كتاب شليجل حوار حول الشعر مداخلة بعنوان "رسالة عن الرواية."(٧٨) ويحاكى هذا التشتيت بين الحوار الدائر وبين النص المكتوب الذى يتقاطع معه، يحاكى جوهر نوع الرواية. فالرواية عند شليجل هى "كتاب رومانسى". ويركز تحصيل الحاصل الواعى بذاته فى هذه الجملة بالألمانية Ein Roman ist ein romantisches Buch" على الوسائل المادية وأثرها: فاختلاف "طريقة التقدم" فى الرواية عنها فى الدراما يرجع إلى أن الرواية كتبت "للقراءة" وليس للمشاهدة؛ وعندما نفكر فى كتاب إنما نفكر فى "عمل ووجود كلى،" وهنا يستبق شليجل الأساس "البلاغى" لنظرية النوع عند نورثروب فراى، التى يشكل فيها النثر القصصى النوع المرتبط بالكلمة المكتوبة.(٧٩)

وهذا التميز – القوة الخاصة للأدب فى شكله ككتاب – كان أساسيًا بالنسبة لكوليردج بعد ذلك بعقود فى تأمله لسبب فشل العقلية النقدية الفذة لبن جونسون فى إدراك عظمة شكسبير بالقدر الكافى من وجهة نظر كوليردج. والسبب هو أن جونسون كان يشاهد المسرحيات واحدة بعد الأخرى ويستجيب لها فى شكلها ذلك. ولكن منذ ١٦٢٣ أصبح لدينا الكتاب الذى يسمح لنا بالتفكير فى المسرحيات فى

---

(٧٨) انظر:

Friedrich Schlegel, 'Letter on the novel', in Wheeler (ed.), *German aesthetic and literary criticism*, quotations in this paragraph from p. 78.

والجملة بالألمانية من:

Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1967, p. 335. This is vol. ii of Ernst Behler (ed.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*.

(٧٩) انظر:

Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1957, esp. pp. 246–8.

علاقتها المتبادلة وبالتالى "تكوين فكرة صحيحة عن العقل الجبار الذى أنتج هذا العمل فى مجمله"(٨٠).

ويختلف شليجل مع من يرون الملحمة كمصدر وحيد للرواية. فبسبب "توليفته" المميزة لمختلف الأشكال فإن الدراما الشكسبيرية هى "الأساس الحقيقى للرواية".(٨١) فبالنسبة لشيجل لابد لنظرية الرواية الحقة "أن تكون هى نفسها رواية،" وعلى صفحاتها "يدخل شكسبير فى حوار حميم مع ثرفانتس."(٨٢)

لقد كان شكسبير وراء التجديد الجذرى الذى حققه هيرمان ميلفيل فى روايته موبى ديك،(٨٣) بنفس القدر الذى كان فيه شكسبير النموذج فى المثال الذى اختاره شليجل: رواية فيلهلم مايستر عند "تأمل نموذج عظيم." ففى خضم كتابته لروايته موبى ديك يسجل ميلفيل لقاءه بالعظمة الأدبية فى حالتين، رأى الدراسون أنها كانت السبب فى صياغة تصور جديد عن العمل الذى كان قد بدأه بحيث يستكمله على مستوى أكثر تعقيدًا وأكثر طموحًا. وقد كان مستغرقًا فى قراءة نهمة لنسخة اقتناها حديثًا من أعمال شكسبير (موجودة حاليًا فى مكتبة هوغتون بهارفرد) وكان حجم حروف طباعتها كبيرًا يناسب نظره الضعيف.(٨٤) وتظهر ثمار هذه القراءة فى رسائله، ثم لأول مرة فى شكل مطبوع فى مقالة "هوثورن وملهمات الفن" (١٨٥٠)، وهى عرض نقدى لأعمال ناثانيال هوثورن والذى أهدى إليه رواية موبى ديك عند صدورها فى ١٨٥١. ويدخل ميلفيل فى مدحه البالغ لهوثورن ليشارك فى نسيج

---

(٨٠) انظر:
H. J. Jackson and George Whalley (eds.), *Marginalia*, Princeton, nj: Princeton University Press. 1992, iii: 187; volume xii in Kathleen Coburn (ed.), *Collected works of Samuel Taylor Coleridge*.

(٨١) انظر: Wheeler, ed., *German aesthetic and literary criticism*, p. 78.

(٨٢) المرجع السابق p.79.

(٨٣) المناقشة المرجعية لرواية موبى ديك وشكسبير نجدها فى:
F. O. Matthiessen, *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, 1941, pp. 405–67.

(٨٤) توجد نسخة من ملاحظته مع التعليق عليها فى:
Moby-Dick or the whale, Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle (eds.), *Writings of Herman Melville*, Evanston: Northwestern University Press, 1968–, vi: 955–70.

الكتابات الرومانسية عن شكسبير. فيمضى المقال فى مقابلة النص وخشبة المسرح، والحديث عن الحاجة لتأويل يعطى العمل حقه، والإحساس بأن شكسبير لا يقوم بتأكيد ما نعرفه عن الحياة بقدر ما يقدم معرفة جديدة متفردة. ويستمد ميلفيل أفكاره وبخاصة من قراءته لفصل "البطل كشاعر" فى كتاب توماس كارليل حول الأبطال وعبادة البطل والبطولة فى التاريخ (١٨٤٠)[٨٥] وهو العمل الذى توج عشرين عامًا حاول فيها كارليل من خلال ترجماته ومناقشاته للمؤلفات الألمانية أن يغير فى جمهوره المتحدث بالإنجليزية.

وفى الفقرة الأساسية من المقال يخص ميلفيل بالمدح والتركيز، بداية، تلك الخاصية لدى هوثورن التى أصبحت مألوفة الآن، وإن لم يدركها القراء الأوائل بالقدر الكافي، وهى "ذلك السواد لدى هوثورن."[٨٦] فذلك "الغامض اللانهائى" لدى هوثورن يذكر ميلفيل بمثال شكسبير. ويعتقد ميلفيل أن شكسبير نال إعجاب جماهير المسرح "لما فى مسرحية ريتشارد الثالث من شخصيات حدباء ولما فى مسرحية ماكبث من خناجر" ولكنه حاز تقدير "الفلاسفة"؛ لأنه "أكثر المفكرين عمقًا": إنها تلك الأشياء العميقة والبعيدة الغور عنده، تلك الإضاءات الخاطفة للحقيقة الحدسية لديه، ذلك السبر الخاطف السريع لعمق الواقع: إن كل هذا هو ما جعل شكسبير شكسبير". يستدعى ميلفيل هنا تيمة التفسير: "ولا يبدو أن من بين نقاد شكسبير، والقائمة اللانهائية للمعلقين على أعماله، إلا القليلين ممن تذكر أو حتى أدرك أن العقول العظيمة لا تقدم إنتاجًا يضاهيها فى عظمتها، لأن ذلك الإنتاج المباشر ما هو إلا

---

(٨٥) فى العلاقة ما بين ميلفيل وكارليل انظر:
Jonathan Arac, *Commissioned spirits*, New York: Columbia University Press, 1989, pp. 148–56.

(٨٦) انظر:
Herman Melville, 'Hawthorne and his Mosses', in Harrison Hayford and Hershel Parker (eds.), *Moby-Dick*, New York: Norton, 1967. Quotations in this paragraph come from pp. 541–2.

والاقتباسات فى هذه الفقرة من الصفحات pp. 541- 2.

مؤشرات أكيدة على العناصر التى لم تتبلور بعد (وربما لا يمكن أن تتبلور) ولكن يمكن تمييزها بغير وضوح. ففى قبر شكسبير يقبع أكثر بكثير مما كتبه شكسبير."

وهنا يحاكى ميلفيل عن قرب بلاغة كارليل فى "البطل كشاعر." لأن قوة شكسبير مثل قوى الطبيعة، يكتب كارليل، فإن أعماله "تنمو من داخله بلا وعى من أعماقه غير المعلومة: مثلما تنمو شجرة البلوط من بطن الأرض." وتسمح هذه المقارنة لكارليل على التأكيد على "مدى المخبوء من شكسبير من أحزانه وصراعاته الصامتة التى يعرفها هو ولا يعرف غيره عنها الكثير، أشياء لا تقال أبدًا، كالجذور والنسغ والقوى التى تعمل تحت سطح الأرض." ويختم كارليل هذه الفقرة بجملة أصبحت دارجة، يتم تناقلها فى دوائر أوسع بكثير من دائرة النقد الأدبى لشكسبير: "الكلام عظيم ولكن الصمت أعظم."[٨٧]

ومن خلال شكسبير يستشعر ميلفيل قوته الخاصة. أن تكون مبتكرًا تكون مثل شكسبير، هو عند ميلفيل أن تكون إنسانًا مكتمل الإنسانية، وبالتالى لا تكون عالميًا مجردًا ولكن محددًا بوطن. "أن تكتب كإنسان" يعنى "ضرورة أن تكتب كأمريكى."[٨٨] بالنسبة لكارليل أيضًا فى "البطل كشاعر" الكاتب المبتكر يلعب دورًا وطنيًا: من الأشياء العظيمة بالنسبة لأى وطن أن يكون لديه ناطق مفوه."[٨٩]

وقد كانت مسألة العلاقة بين شكسبير والهوية الوطنية جزءًا من صورة شكسبير الرومانسية من هيردر وما تلاه. بالنسبة للألمان فى أواخر القرن الثامن عشر مثل شكسبير البديل القوى للمعايير الأدبية للكلاسيكية الجديدة بفرنسا التى كانت سائدة فيما قبل ذلك (فيما بعد الانتصار الإنجليزى على فرنسا فى حرب السنوات السبع)، ثم بعد ذلك فى عصر حروب الثورة الفرنسية فى ألمانيا وبريطانيا

---

(٨٧) انظر:
Thomas Carlyle, 'The hero as poet', in D. Nichol Smith (ed.), *Shakespeare criticism: a selection*, Oxford University Press, 1935, p. 409.

(٨٨) انظر: Melville, 'Hawthorne and his mosses', p. 546.

(٨٩) انظر: Carlyle, 'The hero as poet', p. 416.

لعب شكسبير دورًا أكبر وأكثر إثارة للجدل كنقيض للثقافة الفرنسية إلى درجة محرجة بعض الشيء كما يمكن أن نرى فى لحظات مختلفة عند كوليردج، الذى اختتم إحدى محاضراته فى ١٨١٣ بملاحظة أن "إنجلترا يحق لها أن تفخر بشكسبير وميلتون وبيكون ونيوتن مثلما تتباهى أيضًا بنلسون وولينجتون."(٩٠) ومثل هذا التكافؤ عمل أيضًا فى روسيا فى العقود اللاحقة على الحروب النابوليونية عندما سادت القيم الثقافية الألمانية، بما فى ذلك شكسبير، عند المثقفين لتحتل المكانة المرموقة التى ظلت طويلاً حكرًا للثقافة واللغة الفرنسية فى الرقى العالمى. وفى الولايات المتحدة استخدم ميلفيل شكسبير كجزء من التزامه الديموقراطى لإحداث "تقدم جمهورى للأدب."(٩١)

وشكسبير كقضية سياسية ليس غائبًا على الإطلاق عن النقد الرومانسى، ولكنه أيضًا لا يمثل جزءًا أساسيا منه بشكل عام. لقد كانت السياسة الواضحة فى مسرحية كريولوس مستفزة لهازليت ليرى "أن لغة الشعر تقع بشكل طبيعى ضمن لغة التأثير،" لأن الخيال "ملكة محتكرة" وبالتالى "أرستقراطية".(٩٢) وهذه هى "الخطيئة الأصلية للشعر"(٩٣). ولكنه لا يكمل هذه الدعوى المتحدية غير العادية فى علاقتها بتحليله لخيال شكسبير المتدفق غير المتمركز على نفسه.

وفى المقابل يهتم كارليل بوضوح فى كتابه أبطال وعبادة البطل بالصيغ المختلفة التى تمارسها السلطة (فيظهر الأبطال كشعراء وأنبياء وكهنة وملوك). والصيغ لا يمكن بالضبط تبادل مواقعها. ينهى كارليل "البطل كشاعر" بأسئلة حول علاقة الشعر بالسياسية الدولية لدول العالم. ويقارن بين إيطاليا وروسيا: فإيطاليا "متشذرة" سياسيًا ولكنها "مترابطة" قوميًا من خلال دانتى، فى حين أن روسيا

(٩٠) انظر: Foakes (ed.), *Lectures 1808- 1819*, I: 546.

(٩١) انظر: Melville, 'Hawthorne and his mosses', p. 543.

(٩٢) انظر:
William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's plays*, London: Bell and Sons, 1909, p. 50.

(٩٣) انظر: Hazlitt, 'Letter to William Gifford', p. 423.

إمبراطورية شاسعة "لم يسمع لها صوت بعد."[٩٤] (لم يكن كارليل، مثله مثل غيره من المثقفين الغربيين فى زمنه، على ما يبدو على دراية بأعمال بوشكين، الذى كان قد توفى حديثا.) أما شكسبير فهو يفعل أكثر مما يفعله دانتى، فى نموذج كارليل؛ إذ إنه لا يمثل إنجلترا فقط لنفسها ولكن للعالم بأسره. ويسأل كارليل معاصريه سؤالاً يضع السلطة الثقافية فى مقابل السلطة السياسية: "هل تتخلوا عن مستعمرتكم فى الهند أم عن شكسبير شاعركم؟" ويرى أن المستعمرة "ستزول... يوما ما" على كل حال، ولكن شكسبير "حى للأبد." (على الأقل، شكسبير مازال يدرس على نطاق واسع فى المدارس الهندية.[٩٥]) وحتى بعد فقدان بريطانيا لسيادتها السياسية على "أمريكا" استمر شكسبير بلا منازع فى تلك السلطة "التى لا تهزم" باعتباره "أكثر رموز الحشد نبلاً ورقة وقوة فى نفس الوقت" مما يعطيه "سيادة" ثقافية ليصبح "الملك شكسبير."[٩٦]

لقد دفع أثر شكسبير كارليل إلى تصور الثقافة باعتبارها مجالاً يمكن أن يكون أكثر سلطة من السياسية فى تنظيمه للطريقة التى يعيش بها البشر بعضهم مع بعض. وهذه النظرة الثاقبة للألهام الشكسبيرى هى نفسها النظرة لكثير من الأعمال التى كتبت فى القرن التاسع عشر وبعده من روايات، هذه النوع "الرومانسى" الذى يتجاوز النوع الأدبى.

---

(٩٤) انظر: Carlyle, 'The hero as poet', p. 416.

(٩٥) انظر:

Ania Loomba, *Gender, race, Renaissance drama*, Dehli: Oxford University Press, 1992, p. 10:

"إن عدد الطلاب فى جامعة ديلهى الذين يقرأون عطيل سنويًا هو على الأرجح أكبر من ذلك العدد فى كل جامعات بريطانيا مجتمعة."

(٩٦) انظر: Carlyle, 'The hero as poet,' pp. 414- 15.

الفصل الرابع عشر

مهنة النقد وأزمة جمهورية الأدب

بقلم : جون كلانشر

ترجمة: إبراهيم فتحى

إلى من يتكلم الناقد؟ ومن يستطيع أن يشغل وظيفة "الناقد" ؟ هذا الفصل يستكشف أدوار رجال "الأدب" ونسائه فى العصر الرومانسى كإطار لفهم مهنة النقد الأدبى الرومانسى. وحتى بداية القرن التاسع عشر كان نقاد ومراجعو (دارسو ومعلقو) الشعر والدراما أو الرواية يعملون ضمن السياق الأوسع لعمل فئتين وثيقتى الارتباط منذ مطلع الحداثة هما الآداب الرفيعة polite literature وجمهورية الأدب. وأنتجت أزمة الفئتين بين ١٧٨٠ و ١٨٣٠ تغيرات فى الثقافة والنقد قدر لها أن تغير بعمق وضع الأدب نفسه فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وكانت الآداب الرفيعة تضم أجناس كتابة التاريخ والفلسفة الطبيعية والفلسفة الأخلاقية والخطاب السياسى كما تضم الشعر والدراما والنقد نفسه، على حين أنها تستبعد على نحو ذى دلالة الجنس الجديد للرواية. وإذ ترتكز على هذا الأساس فإن الفكرة المبكرة الحديثة "لجمهورية الأدب حددت أرضًا لا توجد على أى خريطة أوروبية "مملكة مراوغة غامضة عمدًا فى أكثر الأحوال" كما لاحظت إليزابيث أيزنشتاين. ولكنها شكلت الفهم الذاتى للنقد الأوروبى حتى العقد الأخير من القرن الثامن عشر[(١)].

وعند هذه النقطة تصير خريطة طريق المؤرخ لجمهورية الأدب أشد غموضًا وبمجىء ١٨٠٠ يبدو أن سلطانها على تنظيم القراءة والكتابة تناقص بسرعة تضاهى سرعة تشده سمعة "رجال الآداب السياسيين" عند أدموند بيرك فى جدال الثورة الفرنسية عام ١٩٧٠.

وبدلا من وحدة مثالية من العقلانيين النقديين مغروسة فى ثقافة المطبوعات الحديثة صارت جمهورية الآداب فى العصر الرومانسى صدامًا مربكًا بين تلك "النحل والمذاهب" التى وفقًا لديفيد هيوم قد قمعتها منتصرة عليها الجمهورية الحديثة فى بواكيرها. وبدلاً من المؤانسة أو التهذيب

---

(1) Elizabeth Eisenstein, *The printing revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1983, p. 99;

وفى هذا الفصل اعتمدت على بحث متسع فى تاريخ جمهورية الأدب ابتداءً من إيزنشتين حتى دينا جورمان،

The republic of letters: A cultural history of the French Enlightenment, Ithaca, ny: Cornell University Press; Anne Goldgar,Impolite learning: conduct and community in the republic of letters, 1680–1750. New Haven, ct: Yale University Press, 1995; Lorraine Daston, 'The ideal and reality of the republic of letters' Science in context 4 (1991), pp. 367–91.

المعروفين عن جمهورية منتصف القرن الثامن عشر ساد الحياة الأدبية النزاع الأيديولوجى والهجوم الشخصى، وبدلاً من خطاب عالمى، غمرت النزعة القومية لغات النقد، وبدأت وظيفة نقدية "الأدب كرسالة فى التميز من وظيفة أخرى " الأدب حرفة، وبدأ رجل الأدب الذى كان سابقًا امرءًا معتدًا بنفسه ينظر اليه كمخلوق مستعبد للسوقه. وتحول النقد النظرى بعيدًا عن النقد الموجه إلى جمهور على حين قسم فى الوقت نفسه " رأى عام" الجماهير المتلقية التى كانت تبدو فيما سبق جمهورًا قارئا مفردًا. ومع ذلك لم تكن حتى النهاية الظاهرية لجمهورية الأدب البورجوازية الأقدم عند منعطف القرن التاسع عشر نهاية تلك الهيئات القوية للهوية أو الممارسة الثقافية أو النقدية التى ولدتها؛ كشبكة أو طبقة من الدارسين؛ سوق للأفكار الموضوعة فى المجتمع المدنى، أو تشكيل للمثقفين السياسيين يدفعون نحو الإصلاح أو الثورة. وقد صارت فى الفترة الرومانسية عملية إنشاء هذه المؤسسات المتباعدة المتشعبة للنقد عملية لا يمكن تفادى اتصافها بالمواجهة عندما كان على العلاقة بين النقد وجمهوره أن يعاد تحديدها فى ظل شروط تاريخية وثقافية جديدة. وفى هذا الفصل سأرسم تاريخًا مختصرًا لجمهورية الأدب كما فهمها المحدثون الأوائل واضعًا فى الذهن صفتها المتميزة كإيمان باللعبة Illusio (وهم عالم حقيقى مكتمل) يركز ويوضح ممارسات وعلاقات واقعية، ثم انظر على مقربة أكثر إلى إعادة التفكير الرومانسية فى الناقد والجمهور فى الكتابات البريطانية والألمانية أثناء منعطف القرن التاسع عشر.

١ – "التفكير لأنفسنا": أشكال جمهورية الأدب حتى ١٨٠٠

حينما لاحظ صمويل كوليردج عام ١٨١٧ أن بيكون Bacon وهرنجتون Harrington ومكيافللى Machiaveli وسبينوزا Spinoza لا يقرأون لأن هيوم Hume وكونديلاك Condlillac وفولتير Voltaire موجودون" كان يلاحظ تمييزًا قديمًا وإن يكن ليس جيد التذكر بين عصور التبحر الواسع erudition والاستغراق العملى Mundane فى جمهورية الأدب الحديث المبكرة (Biographia literaia works VI:54) وحينما أعاد المؤرخون قريبو العهد بناء التمييز تطور فى القرن السابع عشر بوصفه شبكة عالمية من الدارسين تراسلوا باللاتينية عبر القنوات الدبلوماسية لغرب أوروبا. وهؤلاء الدارسون كان موقع كل فرد منهم فى الأكاديميات والجمعيات المعرفية والكنائس أو الوظائف العامة المدنية كما أسهموا جميعًا بقوة فى بناء الدول ذات الملكيات المطلقة فى عهد لويس الرابع عشر وتشارلز الثانى. وتتصدر الموسوعات وصفهم ووضعهم فى أطر يونانية أو رومانية ماداموا قد

اخترعوا تاريخًا عريقًا لأنفسهم وألحقوا تقليدًا كلاسيكيًا بسلطة الدولة التسلطية الحديثة المبكرة. وفى هذه الأثناء شكلوا جمهورًا فيما بينهم وتبادلوا الرسائل داخل دائرة من ذوى العلم(٢).

وبين عامى ١٦٨٣ و ١٧٢٠ كان النزاع بين القدامى والمحدثين يسم افتتاح شبكة المراسلات أمام أسواق جديدة للطباعة(٣)، وفقًا لتعريف بيير بايل Pierre Bayle شديد التأثير، ميزت الجمهورية المحدثة البازغة فى الثمانينات والتسعينات من القرن السابع عشر نفسها كدولة داخل دولة كان أعضاؤها متحررين من أى التصاق بأى مؤسسات قائمة للسلطة، بانين إمبراطورية " للحقيقة والعقل" خلال النشر. وكان يمكن شن الحرب العقلية من جانب أى أحد ضد أى أحد على حين يكون "أى أحد حاكمًا ورعية معًا لأى أحد آخر(٤) على مذهب هويز محليًا (الإنسان ذئب للإنسان ولكن على مذهب ديكارت عالميًا) يحارب بعضنا بعضًا فى الوطن ولكن نتحد فكريًا معًا فى الخارج فإن جمهورية بايل الأدبية ستعلن استقلالها عن مؤسسات الدولة والأكاديمية فيما بعد عصر الإصلاح الأوروبية بواسطة صياغة شبكة سلطة فيما بين بيوت النشر والدوريات والمقاهى والصالونات فى بريطانيا وفرنسا القرن الثامن عشر المبكر وبرلين أواخر ذلك القرن.(٥)

وخاطبت جمهورية الأدب الآن جمهور قراء أوسع كثيرًا من حلقة الدارسين الذين تراسلوا فيما بينهم سابقًا، عن طريق الخطابات.

وكانت الفكرة الجديدة الأكثر استفزازًا هى أن أى واحد على وجه التقريب كان بإمكانه أن يكون ناقدًا فقد تكلم جان بابتيست Jean Baptiste باسم الآخرين الكثيرين "تأملات نقدية حول الشعر والتصوير" (1719) reflections Critique sur la poesie et sur la peinture

---

(2) Paul Dibon, 'Communication in the respublica literaria of the seventeenth century' Respublica litterarum 1 (1978), pp. 43-9: Martin Ultee, 'The republic of letters: learned correspondence,1680-1720'. Seventeenth century 2 (January 1987), pp. 78-98.

(3) Joan DeJean Ancients against moderns: culture wars and the making of a fin de siècle. Chicago, il: Chicago University Press, 1997: Joseph M. Levine. The battle of the books: history and literature in the Augustan age, Princeton, nj: Princeton University Press. 1991.

(4) Goldgar, Impolite learning, p. 161; Goodman, Republic of letters, p. 10; Pierre Bourdieu. *The field of cultural production*. Richard Nice (trans.), Stanford, ca: Stanford University Press, 1993, p. 163.

(5) Michael Mann, *The sources of social power*, Cambridge University Press, 1986, ii: 35-41: see also, on the modern and ancient men of letters. Jerome Christensen. Practicing Enlightenment:Hume and the formation of a literary career (Madison, wi: University of Wisconsin Press), pp. 125-7: Goodman, Republic of letters, ch. 1.

وهكذا " يستطيع المرء أن يقرأ العمل لنفسه تمامًا مثلما فعل آلاف الآخرين".(٦) وفى إنجلترا احتفل الأيرل الثالث لشافتسبرى third *Earl of* Shaftesbury "بتلك الحرية المهيمنة والروح السامية لدى أفراد شعب الناشئة عن عادة الحكم فى أعلى الأمور لأنفسهم.(٧)

وبدا أن مبدأ " التفكير لأنفسنا" يجعل من غير الضرورى الاعتماد على مؤسسات رسمية أو قواعد أدبية. وقد ذكّر كانط جمهوريى الأدب الألمان بعد خمس وستين سنة أن" القواعد والوصفات" (القوالب) هى أغلال عدم نضج دائم.(٨) وقبل تعريف كانط النقد الفلسفى بزمن طويل على أنه شجاعة تحرير النفس من وصاية التقاليد كان دعاة الحداثة يحثون الكتاب والقراء على أن يفكروا لأنفسهم حتى وهم يتدافعون من أجل الموقع والامتياز داخل الجمهورية الأدبية. وقد طوقت تلك الجمهورية المترابطة- عبر مواقع وشروط متباعدة- المؤسسات البازغة للمجتمع المدنى، من دور النشر إلى الصالونات والجمعيات الفلسفية دون أن تحتويها بالكامل. وفى عام ١٧٧٥ أشار كرتيان ماليشيرب Chtetein Malesherbes إلى الميزة الأساسية لفرنسا، فما كان عليه خطباء روما وأثينا وسط شعب قد تجمع، وأصبح رجال الأدب وسط شعب قد تفرق.(٩)

إن جمهورية التبحر المعرفى تجمع الأراضى واسعة الأطراف التى تتحدث بالألمانية فى أمة فعلية وفقًا لفريدريش نيوكلاى F. Nicolai وهو قائد من قادة التنوير الألمانى والمحرر مدة طويلة لـ Allgemeine Deuche Bibliothek المكتبة الألمانية الكلية.(١٠)

وفى لندن كما سيلاحظ ويليام هازليت William Hazlilt فيما بعد لدينا نوع من الوجود المجرد، وجماعة أفكار ومعرفة (أكثر من اقتراب موقعى) فى الاهتمامات المشتركة والزمالة الطيبة (عن أهل لندن وسكان الريف) (Writings, x11 : 77)

---

(6) Quoted in Klaus Berghahn. 'From Classicist to Classical literary criticism, 1730-1806', John R. Blazer (trans.) in *A history of German literary criticism*, Peter Uwe Hohendahl (ed.), Lincoln, ne: University of Nebraska Press, 1988, p. 42.

(٧) يستشهد باريل Barrell بفكرة شافتسبرى عن "الحكم بأنفسهم فى الأمور العليا" باعتبارها حجر الزاوية لخطاب نزعة المواطنة الإنسانية المدنية، ولكن يبدو أنها كانت مشتركة لدى النقاد الفرنسيين أمثال بايل ودى بوس اللذين لم يتبنيا هذه اللغة الفلورنسية عن فضيلة المواطنة، كما واصلت البقاء خلال كل الأشكال اللاحقة الليبرالية والتجارية" للجمهورية *الأدبية كذلك*.
John Barrell. *Political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: 'the body of the public'*, New Haven, ct: Yale University Press, 1986, p. 34

(8) I. Kant, 'What is enlightenment?' 1784, in Ted Humphrey (trans.), *Perpetual peace and other essays*, Indianapolis, in: Hackett, 1983, p. 41.

(9) Quoted in Eisenstein, Printing revolution, p. 94.

(10) Hans Erich Bodeker. 'Journals and public opinion: the politicization of the German. Enlightenment in the second half of the eighteenth century', in Eckhart Hellmuth (ed.), *The transformation of political culture: England and Germany in the late eighteenth century*, Oxford University Press, 1990, p. 424.

وباختلاف مع عبارة الأدب الرفيع التى تعنى ألفاظها نفسها المستوى التعليمى والامتياز الاجتماعى اللذين يحدان من الوصول إلى الثقافة الأدبية فإن لغة "جمهورية الأدب" تدعى الشمول. وفى عام ١٦٩٩ ذهب بونا فنتورى الأرجوانى Bonaventure d Argonne إلى أنها تتألف من كل القوميات وكل الطبقات الاجتماعية وكل الأعمار والجنسين كليهما[١١]. وفى الواقع كانت مواقعها الكبرى فى فرنسا وهولندا وبريطانيا وألمانيا، وفيما عدا الحرفيين الذين يقومون بتشغيل المطابع كان تركيبها الاجتماعى منحصرًا فى الكتاب والقراء المنتمين إلى الأرستقراطية والطبقة الوسطى، وسيتذكر كوليردج جمهوريى الأدب فى القرن السابع عشر أثناء عالمه المتأخر اللاحق، عالم الأدب التجارى والانشقاق السياسى والنسوة المؤلفات باعتبارهن ذكورًا من ذوى الفكر الذين تشكلوا تحت وطأة انضباط شاق لعصر اشتهر بدقة البحث والاجتهاد الصارم Skatesman,s Manual 1816، ومع ذلك فإن النزاع بين القدامى والمحدثين. (*Works, vl 107 – 8*) يبدو أنه قد استثير هو نفسه جزئيًا على الأقل بواسطة نمو السرد القصصى الخيالى النثرى وجمهوره النسائى فى السبعينيات والثمانينيات من القرن السابع عشر، وهو ما استثار قدامى مثل نيوكلاس بوالو إلى الدفاع عن ذوى الفكر الذكور" ضد المتحذلقات؛(Precieuses Dejean, Ancients against moderns, PP. 24 – 36) وكما أوضح المؤرخون الثقافيون الجدد للطباعة أنه كان هناك إسهام مهم للنساء فى صالونات وحلقات نقاش عهد لويس الرابع عشر فى منتصف القرن السابع عشر. وعند منتصف القرن الثامن عشر غمر تهذيب معرف نسويًا، وسياسة مؤانسة نسوية جمهورية أدب صالونات باريس.[١٢] ورغم حكم الصالونات بمحادثة مختلطة الجنس تجمع بين مرتادات الصالونات Salonnieres والمتكلمين الأدبيين ظل من النادر للنساء أن تكون لديهن فرصة للتعبير عن آرائهن النقدية بالكتابة المطبوعة، ووجد أن "التعبير أمام العموم" تكتنفه العوائق [١٣].

وهكذا صاغت الجمهورية المتخيلة التى يحكمها الشعب فى البلدان المختلفة والمسماة جمهورية الأدب" زيًا مبتكرًا لبلاغة مشاركة لعبت على نحو متزايد ضد تناقضاتها الفعلية واستبعاداتها الواقعية. فالأخلاقيات العالمية أحبطت الخصوصيات العنصرية (الإثنية) والدينية عبر

---

(11) Writing as M. de Vigneul-Marville. *Mélanges d'histoire et de littérature*, cited in Dibon. 'Communication in the respublica literaria', p. 43.

(12) Goodman. *Republic of letters*. pp. 5–7: a broader picture of women's participation in the seventeenth- and eighteenth-century versions of the literary republic appears in Elizabeth Goldsmith and Dena Goodman (eds.), *Going public: women and publishing in Early Modern France*. Ithaca. ny: Cornell University Press, 1995, pp. 1–12.

(13) Timothy J. Reiss, *the Meaning of Literature*, Itheca, NY cornell Univ Press 1992, PP 1920 – 225 Goldemihan, going Puplic, P. 6. See also Folger Collective. Women critics 1660 – 1820.

أوروبا. وقد اقترح فريدريش جوتليب كلوبشتوك F. G. Klopstock دون مواربة فى جمهورية التبحر المعرفى الألمانية أن التزام الجمهورية الخاص بالعقل كان "دينًا حقيقيًا" يوحد اليهود والمسلمين والبروتستانت والكاثوليك والوثنيين(١٤) .

وقد علق ديفيد هيوم بالمثل "أن صلتنا فيما بيننا كرجال أدب "هى أكبر من اختلافنا باعتبارنا ملتصقين بطوائف ومذاهب مختلفة.(١٥) وسرعان ما صارت لغة قاموس بايل النضالية عرضًا مهذب الصياغة من جانب هيوم لكيف حقق فلاسفة الطبيعة والأخلاق فى جمهورية الأدب غايات لم يتنبأ بها أحد باعتبارها "الأحكام الموحدة لرجال صححوا وأكدوا بعضهم لبعض تلك الأحكام بواسطة المراسلات"، وبالمثل بدت شبكة الصلة الشخصية تتخطى تقسيم العمل وانعطافات الطبقة الاجتماعية. وأن يكون المرء رجل أدب معناه تبنيه مشكلة محلية أو خاصة باعتبارها مشكلة عامة أو عالمية وأن يكتب بوصفه كاتبًا تعميمًا متجاوزًا اللهجة المتفردة للحرفة أى بصيغة صمويل جونسون، ضد محدودية البحار والأكاديمى والمحامى والميكانيكى ورجل البلاط "الذين لهم جميعًا قالب كلام خاص بأخويتهم (رابطة عملهم).(١٦) إن رجل الأدب وهو يقوم بالتعميم عبر حدود الطبقة الاجتماعية والمهنة تعلم صياغة مفردات واسعة "مشتركة" وغالبًا بواسطة مقاومة لغات "الزمرة" أو الحرفة الناشئة وسط المعارف الجديدة ومهن القرن الثامن عشر (Christensen, Practicing Enlightement PP, 6, 178)

وفى المجلات الأدبية اللندنية الجديدة أثناء منتصف القرن ؛ مجلات عرض الكتب ونقدها مثل المجلة الشهرية (بدأت ١٧٤٩) والمجلة النقدية (بدأت ١٧٥٦)، تنافس هيوم وتعميميون آخرون مع دارسين مجهولين ولكنهم وفيرو الكتابة ينقلون أكثر الأبحاث جدة فى الفلسفة الطبيعية والأخلاقية وفقه اللغة. ومجلات المراجعة هذه سببت زيادة أربعة أضعاف فى نشر الكتب البريطانية مع نهاية القرن.(١٧) وفى تلك الأثناء صارت "معركة الكتب" الأقدم عهدًا معركة باعة "الكتب" عندما بلورت الإنتاجية الأدبية الجديدة مسألة لم تحل منذ زمن طويل خاصة بحقوق الملكية الفكرية: ففى ١٧٤٤ ألغى قرار "دونالدسون ضد بيكيت" ***Donaldson v Beckett*** حقوق طبع الناشرين الأبدية

---

(14) Max Kirchstein, *Klopstocks deutche Gelhrtenrepullic*. Berlin: Walter de Gruyter,1928.
(15) *The letters of David Hume*, J.Y. T Greig (ed.) Oxford,1930. 1 :178 – 3.
(16) Johnson, The idler, no. 70, in W. J. Bate et al. (eds.). *The Yale edition of the works of Samuel Johnson*. New Haven, ct: Yale University Press, 1958–, ii: 217–20; The rambler, no. 99, in Works, iv: 166–9.

(١٧) *عن الجدال حول التأليف مدفوع الثمن انظر :*

Linda Zionkowski, 'Territorial disputes in the republic of letters: canon formation and the literary profession'. *The eighteenth century: theory and interpretation* 31 (1990), pp. 3–22.

لصالح مدة مقدارها أربعة عشر عامًا. وقد امتدح كتاب كثيرون القرار كحافز لمبدأ جمهورية الأدب القائل بتشجيع التعلم" ونشر الأفكار لأنه بدا باعتباره ينتقص من احتكار الناشر لعمل الكتاب[١٨]. إلا أن القرار سرعان ما فتح خزائن الناشرين لسوق إعادة الطبع الرخيصة المربحة التى ازدهرت طوال نصف القرن القادم على حين أثار وسط رجال الأدب قلقًا جديدًا حول حقوق التأليف والمكانة فى ثقافة الطباعة[١٩]. وستصير أفكار الأصالة (الابتكار) والعبقرية على نحو متزايد مبررات لمطالب المؤلفين مد حماية حقوق الملكية طوال حياة الكاتب وما بعد تلك الحياة.

وبهذه الطريقة وغيرها كان تتجير التأليف والمنافسة الحادة بين منتجى المعرفة المتخصصة قد بدا أنهما على نحو متزايد يزيلان بالتآكل استقرار جمهورية بابل الأدبية المهذبة. وقد اشتكى أوليفر جولد سميث المواطن العالمى عام ١٧٦٠"بدلاً من أن يسمح بتسميتها جمهورية الأدب ينبغى أن يطلق عليها فوضوية الأدب "حيث يرغب كل عضو من أعضاء هذه الجمهورية المتخيلة أن يحكم ولا يوجد فرد واحد يوافق على أن يطيع وفى "بحث فى التعلم المهذب " en quiry of Polite Learming، يستشهد جولد سميث بأزمة فى جمهورية التعلم القديمة (العريقة) بدأت حينما لجأ الكتَّاب الرومان" المفتقرون للتجربة إلى النظرية وتخلوا عما هو مفيد للتهذيب (للتثقيف). وكما كانت الحال فى العالم القديم فإن التمرس الجديد الذى ينقل بواسطة الاطلاع على ما يكتبه المراجعون فى مجلتى مونثلى Monthly وكريتيكال Critical يبدو قريبًا من أن يقوض المجتمع المدنى وحتى السلطة السياسية فى لندن، "المؤلفون الذين أشير إليهم ليسوا مبالين بتفكيك عرى المجتمع فحسب بل أيضًا بتفكيك عرى الممالك"[٢٠]. وصار الاختلاف بين رجال الأدب ذوى ثقافة التهذيب وأصحاب التعميم الذين اشتاق جولد سميث إلى الانضمام إليهم فى إنجلترا، وبين أصحاب التخصص فى دوريات مراجعة الكتب أكثر بروزًا بين المنحدرين عن "الموسوعة" فى فرنسا وبدلاً من حرب بابل بين أى فرد وأى فرد آخر سيتكلم لويز سيباستيان ميرسييه Louis Sebastien Mercier عن شن أشد الحروب اتقادًا بين رجال الأدب ونسائه وبين وجهاء هذا العالم" ولاحظ أن

(١٨) كما طرح جونسون المسألة مهما يكن من خلق عمل ثمين بواسطة مؤلف وصدر بواسطته ينبغى أن يفهم أنه لم يعد تحت سلطته بل ينتمى إلى الجمهور اقتبس فى مارك روز

Authors and owners: the invention of copyright, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993, p. 85; see also John Feather, *Publishing, piracy, and politics: an historical study of copyright in Britain*, London: Mansell. 1994, p. 122. .

(١٩) عن الفرصة أمام أنواع جديدة من تشكيل التشريع Mansell, 1994, P.120 عندما فتحت أعمال كانت خاضعة لحقوق الملكية أمام المختارات التجميعية مثل :

John Bell's *The poets of Great Britain*, see also Thomas Bonnell, 'Bookselling and canon-making: the trade rivalry over the English poets, 1776–83', *Studies in eighteenth-century culture* 19 (1989), pp. 53–69.

(20) Goldsmith, *citizen of the world* (1760) in *Works*, 11, 86, *Enquiry into polite learning* (1759) Works. 1: 265 - 7.

أعضاء جمهورية الأدب يصبحون فى عام ١٧٧٨ " بديلاً لهيئة الحكام فهم يشكلون الروح القومية ويوجهون الأفكار القومية.[٢١] وتمكن ترجمة الأفكار القومية بأكبر دقة إلى المعنى الجديد للرأى العام" الذى ينسبه المؤرخون الثقافيون الآن إلى جمهورية الأدب الأكثر تطرفًا وعدوانية التى بزغت بعد ١٧٧٠ فى فرنسا وبعد ١٧٨٠ فى إنجلترا وألمانيا. وبدأ مصطلح "الجمهورية" نفسه يسمح بالتعريفات الذاتية السياسية التى تذهب إلى أبعد كثيرًا من حدود الدائرة الأدبية المهذبة وأصولها فى دولة المدينة وستأوى بلاغة العالمية فى العالم الأدبى نزعات قومية بازغة ومتفجرة فى النهاية عبر العواصم باريس ولندن وبرلين وأماكن أخرى عند نهاية القرن الثامن عشر، عندما أعيد رسم الخرائط الأوروبية لتمثل جمهوريات متحولة وملكيات حصينة وأمم مولودة حديثًا "وشعوبًا" أبدية طول الزمان. ظهرت "الطوائف والمذاهب" النقدية فى بريطانيا (١٧٩٠ – ١٨٠٠)؛ حيث انتمى "رجال الأدب السياسيون" الذين هاجمهم إدموند بيرك Edmund Burke عام ١٧٩٠ إلى تجسيد ثالث لجمهورية الأدب، إذا قسمنا هذا التاريخ إلى مراحل بطريقة تخطيطية ميكانيكية باتباع شبكة الجمهورية المغلقة من الدارسين وسوق أفكار الجمهورية التجارية المهذبة؛ حيث تمتع ديفيد هيوم بالصلات المتشابكة بين رجال الأدب عبر مسافات رحيبة. وكان إدموند بيرك يرى نفسه معزولاً وسط "الطوائف والمذاهب" التى كانت فى الحقيقة دائمًا إمكانًا متميزًا فى جمهورية الأدب كما عرّفها المحدثون حول ١٧٠٠. ولم يعد رجال الأدب السياسيون الجدد (وفى بريطانيا نساء الأدب السياسيات الجدد) يسوقون أفكارًا أو يحاربون جسدًا لجسد ملتحمين Corpo a corpo بل صاروا يعملون معًا "كوحدة واحدة" وفقًا لبيرك كمنظرين ووكلاء نوع جديد من الحركة ناشرين" نوعًا من الاتصال الكهربى فى كل مكان[٢٢]. وضدهم دافع بيرك عن جمهورية أدب منتصف القرن الثامن عشر ذات التهذيب التى اشترك فيها مع جونسون وهيوم وآدم سميث. ولكنه استبدل بخطاب البلد المحلى والعائلة عالميتها فى الميراث والتناقل. "الأمة هى جوهر أخلاقى" كما أصر مفصلاً القول فى تشكيلها البطىء غير المحسوس، غير المخطط عبر تاريخ تحيزاتها وعاداتها[٢٣].

لقد صاغ المصلحون الأدبيون لثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر علاقة ذات طابع تاريخى بالجمهورية الحديثة المبكرة حينما حاولوا إعادة ترخيص أشد دعاويها جوهرية. وقدم توماس

(21) Quoted in Goodman, *Republic of letters*, p. 239.

(22) Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, Conor Cruise O'Brien (ed.), Baltimore, md: Penguin Books 1969, p. 213; see also Tom Furniss, *Edmund Burke's aesthetic ideology: language, gender, and political economy in revolution*, Cambridge University Press, 1993, pp. 251–260.

(23) Cited in David Simpson, *Romanticism, nationalism, and the revolt against theory*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1993, p. 178

كريستى Thomas. Christie مشاركيه فى المجلة التحليلية Analytical review (١٧٨٨) باعتبارهم مؤرخين يسترجعون ماضى جمهورية الأدب" وهى عبارة كانت تعنى جزئيًا العودة إلى المبادئ الأولى للجمهورية الحداثية كما مثلها فى وقت ما جان لوكليرك Jean' Leclerc (ناشر المكتبة العالمية والتاريخية ***Bibliothèques universelle et historique***) وميشيل دى لا روش Michel de la Roche (ناشر مذكرات أدبية ***Mempires de litterature***). وذكر كريستى القراء "أنهم" لم يفقدوا رؤية ضرورة تمكين قرائهم من أن يقوموا بالحكم لأنفسهم وعلى حين يقدمون هم آراءهم عن كتب معينة. أما المنشقون العقلانيون The Rational Dissenters الذين يحررون المجلة التحليلية فقد أدمجوا الرسالة الأصلية لجمهورية الأدب مع إحساس جديد "بالرأى العام" جرى تعريفه باعتباره حكمًا شعبيًا على مسائل سياسية عريضة، حكمًا معياريًا وليس متقلبًا "إن شعبًا يكون حرًا" كما جرى شعارًا لجريدة صمويل كوليردج الراديكالية المراقب the Watchman (1796) "بمقدار ما يشكل أفراده رأيهم بأنفسهم" وفى التسعينيات المبكرة من القرن الثامن عشر كانت المجلات الأدبية القيادية الأربع فى بريطانيا يرأس تحريرها منشقون Dissenters يجعلون من أى نداء لفرض طابع المؤسسة فيما سبق للجمهورية إيماءة سياسية قائمة بذاتها[٢٤] إلا أن دعوى "تفكر لأنفسنا" تستطيع أيضًا أن تحجب إخفاقات جمهورية الأدب. فمن ناحية أرسى توماس بين Thomas Paine فى حقوق الإنسان The Rights of man (١٧٩١ -٢) الحجج السياسية للمصلحين من أجل الحقوق الطبيعية والقوانين الحكيمة "على ضمان جمهورية الأدب إعطاء العبقرية فرصة عادلة وشاملة"[٢٥] إن حاكمًا وراثيًا ليس شيئًا متسقًا منطقيًا مثل مؤلف وراثى" كما ذكر قراء بيرك. ووفقًا لكتاب مارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft دفاع عن حقوق المرأة Vindication of the rights of women (1792) أو كتاب مارى هايز Mary Hays "خطابات ومقالات" Letters and essays (١٧٩٣) لم يكن هناك شىء مثل "فرصة عادلة أو شاملة للكاتبات من النساء فى جمهورية الأدب مادام النساء كن باستثناءات نادرة مستبعدات ضمنًا أو جهرًا من النفاذ إلى وسائل إنتاجها النقدى. وقد دعمت ولستونكرافت بالاسم مقولة "الأدب الرفيع" باعتبارها الخطاب الذى يجب أن تمنح له النساء حق الوصول بواسطة إصلاح نظام التعليم البريطانى[٢٦].

---

(24) Coleridge, *The watchman*. 1795, in *Works*, i: 4

ولدراسة أكثر تفصيلا للتوتر داخل جمهورية الأدب ١٧٩٠ انظر:

Paul Keen, 'Whispers in the state: Romanticism and the public sphere', diss. University of York. 1996.

(25) Thomas Paine, *The rights of man*, Harmondsworth: Penguin, 1982, pp. 198, 171.

(26) Wollstonecraft, *Vindication*, chaps. 4, 12; Mary Hays, *Letters and essays, moral and miscellaneous*, London: T. Knott, 1793, p. 26.

وكان الوصول المتسع للرواية البريطانية أيضًا ينوه باستبعاد الكاتبات من جمهورية الأدب، التى ظل أيزاك ديزرائيلى Isaac D'Israeli ينفخ البوق لأنصارها عام ١٧٩١ باعتبارهم يتألفون من كل الطبقات الاجتماعية وكلا الجنسين(٢٧).

كما جعل ويليام جودوين W. Godwin من جمهورية الأدب شرطًا –وإن يكن غير كاف– لدولة عادلة نموذجية Universal فى بحث يتعلق بالعدالة السياسية ودلل على أنه حتى إذا كانت An enquiry concerning political justice (1793) الحقيقة يقدحها صدام الذهن بالذهن فى جمهورية بابل الأدبية فإن مقولتها المركزية وهى الأدب المؤسسة على متطلبات لوك Locke ونيوتن Newtonللحقيقة مع ذلك لا توجد إلا كنصيب القلة(٢٨). وقد طرحت مشروعية الرأى العام باعتباره محكمة عالية الدرجة للحقيقة والعدالة للتساؤل وصول الجمهور إلى هذا النوع من رأس المال الثقافى المتعلم الذى تم تعريفه فيما سبق باعتباره الأجناس الخطابية الكثيرة "للأدب"، وقدمت رواية جودوين "الأشياء كما هى أو مغامرات كالب ويليامز (Things as they are or the adventures of Caleb Williams) 1794 حججًا مؤيدة للعدالة السياسية لمتلقين شعبيين يتجاوزون كثيرًا جمهورية الأدب التى ظلت الرواية دون وضع أدبى داخلها.

وفى ١٨١٠ وسعت أنّا باربولد Anna Barbuld نطاق نقد "الأدب الرفيع" ليشمل شكلاً جديدًا من التاريخ الأدبى فى عملها "أصل وتقدم كتابة الرواية" Origin and Progress of novel Writing وهو تقديم لطبعة تضم ٥٠ مجلدًا لروائيين بريطانيين. وأوضحت باربولد أن السرديات الخيالية ظهرت فى كل مكان فى تاريخ "الأدب الرفيع" فى الملاحم والرومانسات Romances والهجائيات الساخرة Satires والأمثولات الأخلاقية حتى العصر الحديث للروايات. وبذلك تحدت المعايير التى يحكم بها على الأجناس ضمن "الأدب الرفيع" لا بالإيماء إلى أن الرواية أكثر اتصافًا بالطابع الشعرى بما يفترض عادة بل بتعقب قرابتها المركبة من الكتابة التاريخة والخطابات المعرفية ذات النزعة الموسوعية وكان ثمانى عشرة من بين أربعين روائيًا اختارتهن فى هذه الطبعة من النساء(٢٩).

ومن ١٧٩٠ إلى ١٨٣٠ جعلت مسائل الحق والقانون والعدالة من "الرأى العام" عملة يتداولها كل الأطراف فى المجادلات الثقافية الحافلة بالمشاكسة(٣٠). وكانت النواحى الغامضة فى

(27) D'Israeli. *Curiosities of literature*. London: Murray. 1791. pp. 3-6..
(28) William Godwin. *An enquiry concerning political justice*. London: Robinson. 1793. i: 22.
(29) Anna Letitia Barbauld. 'On the origin and progress of novel-writing' in *The British novelists*. i: 1-8.
(٣٠) لصورة مفصلة لصعود الرأى العام بعد ١٨٠٠انظر:
Wahrman, 'Public opinion, violence and the limits of constitutional politics', in *Re-reading the constitution: new narratives in the political history of England's long nineteenth century*. James Vernon (ed.), Cambridge University Press, 1996, pp. 83-122.

المقولة الحاسمة "الجمهورية" مما لا يمكن تجنبه. ولم يعد معناها المعادى للحكم المطلق" السلطة المودعة فى أكثر من "واحد" وفقًا للمجلة الشهرية عدد يوليه ١٧٩٦، يجيب عن الأسئلة المباشرة، كم عدد من هم أكثر من "واحد"؟ قلة؟ بعض الناس؟ جميع الناس؟ هل ينتسبون إلى الأرستقراطية؟ هل يمثلون غيرهم أو تجيء بهم الديمقراطية؟[٣١] إن "رأيًا" انتمى فيما سبق إلى الجمهورية الأدبية النقدية واجه الآن "رأيًا عامًا" يعترف به صاحب سلطة بواسطة البرلمان والملك والخياط والمصلح الشعبى.

وانبثق تقسيم بين السوق الراسخة للنقد الذوقى الذى روجت له مجلات المراجعة والسوق المقدمة حديثًا لما يمكن تسميته "بالنقد للنقاد"، نقد نظرى يتخذ من النقد نفسه موضوعًا له وستكون هنا صياغة "الأدب" بالمعنى الجديد المحدد، أى الأجناس الخيالية الإبداعية قبل أن يعترف به بواسطة دوريات المراجعة والمجلات بزمن طويل فى بريطانيا عند العشرينيات من القرن التاسع عشر.[٣٢]

وفى الوقت نفسه فإن الدعوى الأقدم لاستقلال الجمهورية الأدبية عن السلطة السائدة (كدولة داخل دولة) صارت مجهدة لأقصى حد، ونستطيع أن نقيس ذلك الإجهاد باختبار بسيط. بعد ١٨٠٠ من الصعب جدًا وجود أى دفاعات إيجابية "لجمهورية أدبية" بواسطة رجال الأدب ونسائه فى بريطانيا وبكل تأكيد لا أحد من هذا النوع طبع أو أعاد النشر غالبًا طوال القرن الثامن عشر. وبدلاً من مثل هذه الدفاعات نجد بعد ١٧٩٨ بزوغ هذه الصياغات الرومانسية اللافتة للنظر لجماعة كتاب وقراء تؤكد أنواعًا جديدة من التبادل الكثيف العقلى والأدبى والسياسى. وعلى الرغم من أن التاريخ الأدبى قد فهم عمومًا إعادة الصياغة الرومانسية للقراءة والكتابة باعتبارها تعارض دائرة القرن الثامن عشر الراسخة للأدب الرفيع والمحترف، فإن أشد الصيغ شهرة توحى بقدر أكبر من محاولة إعادة اختراع الطابع الأصلى للمواجهة فى جمهورية الأدب"[٣٣].

واقترح شيللى الذى تخيل إنجلترا مقسمة "إلى أربعين جمهورية" كل منها بحجم دولة المدينة مثل أثينا: "فكل منها سينجب فلاسفة وشعراء معادلين لهؤلاء الذين إذا استثنينا شيكسبير لم يحدث

---

(31) J[ohn] A[ikin], 'On the words republic and commonwealth', *Monthly magazine* I (April 1796), pp. 179-81.

(٣٢) عن تحويل الأدب الرفيع إلى المقولة الأكثر تضمينًا للأدب الخيالى" انظر رايس reiss معنى الأدب
Reiss, *Meaning of literature*, pp. 182–85, 227–33, 338–47; John Guillory *Cultural capital: the problem of literary canon formation*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1993, pp. 121-3; Raymond Williams, *Marxism and literature*, Oxford University Press, 1977, pp. 46-7.

(٣٣) المثل الكلاسيكى هو أبرامز: المرآة والمصباح

Abrams, *the Mirror and the the lamp*.

فعلاً التفوق عليهم... رفاق وأسلاف تغير لم يسبق تخيله فى شرطنا الاجتماعى أو الآراء التى تثبته"[٣٤]. وأعاد وردزورث بمثاله عن الشاعر بوصفه إنسانا يتكلم إلى بشر فى مقدمة الحكايات الشعرية صياغة العلاقة بين الشاعر والجمهور وفقًا لمعايير النثر الحديث، اللغة المشتركة lingua France لجمهورية الأدب بدلاً من مقاييس عبقرية شعرية أو مقاييس أخرى خاصة بتاريخ أكثر ضيقًا للشعر وحتى شعار كيتس عن "كفاءة التجرد negative capability (الموضوعية) وكان يعنى به نقدًا لما ذهب إليه وردزورث من أنانية وذاتية خاصة به كمؤلف قاوم السلطة الجديدة المودعة فى دور التأليف المحترف بواسطة تشتيت هذا الموقع الذاتى فى التعدد والصدى. وفى شكل آخر واصلت جمهورية الأدب البقاء فى كون مصغر مثل ما دعاه ريموند ويليامز Raymond Williams "تشكيلاً ثقافيًا" – "حلقة شيللى" "حلقة وردزورث" أو حلقة يينا (كما سيبين القسم القادم) فى ألمانيا حلقة يينا (Williams, Marxism; pp 117-20). ومثل هذه الحلقات أو التجمعات محكمة النسج من الكتاب الذين مارسوا وعبروا عن الكثير من الأجناس وهم يناضلون لإعادة تعريف العلاقة بين السياسة وأدبية الأدب سيؤكدون على حميمية جمهورية الأدب القديمة على حين يعرفون الرومانسية نفسها باعتبارها تقاوم قوى الحداثة التى تسبب الانقسام والاختلاف.

مهنة النقد فى الرومانسية الألمانية المبكرة (١٧٩٧–١٨٠٦)

كانت جمهورية الأدب الألمانية التى وجدها كوليردج عام ١٧٩٨ أضعف تحجرًا من بريطانيا وأكثر تصلبًا من حيث الطابع المؤسسي. وقد أسس الفلاسفة الشعبيون popular philosophers أثناء التنوير البرلينى المتأخر مجلات مراجعة عامة فى الستينيات من القرن الثامن عشر لتوسيع نطاق جمهورية التعلم الصغيرة المنحسرة فى ألمانيا التى قدرها فريدريش نيكولاى بعشرين ألف عضو وسط سكان من عشرين مليونًا. وقد ولدت الجرائد الجديدة بقيادة جريدة نيكولاى المكتبة الألمانية الشاملة (١٧٦٥–١٨٠٦) زيادة فى إنتاج الكتب الألمانية السنوى من ٧٥٥ عنوانًا فى ١٧٤٠ إلى ٢٥٦٩ عنوانًا فى ١٨٠٠، حوالى ربع إنتاج بريطانيا فى كلتا السنتين[٣٥]. وفى دولة فريدريك الثانى ذات

(34) Shelley, 'Preface to *Prometheus unbound*' in E. B. Murray (ed.), *The prose works of Percy Bysshe Shelley*, Oxford: Clarendon, 1993, p. 328.

(35) Rolf Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre: Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart: Metzler, 1973, pp. 53–89; W. H. Bruford, 'The profession of letters' in *Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival*, Cambridge University Press, 1959; Bodecker pp. 427–29; Herbert Rowland and Karl J. Fink, *The eighteenth century German book review*, Heidelberg: C. Winter, 1995. For British book production in the same years, see James Raven, *Judging new wealth: popular publishing and responses to commerce in England, 1750–1800*, Oxford University Press, 1992. The Berlin reviews included Christoph Martin Wieland's *Der teutsche Merkur* (1773–1810), A. L. von Schlozer's*Briefwechsel (1776–82), Johann Erich Biester's Berlinische Monatsschrift, (1783–1811), Christian Gottlob Heyne's Göttinger gelehrte Anzeigen and others that achieved circulations of 1,200 to 2,000 per month (compared to the Monthly review's circulation of 6,500–8,000).* *Briefwechsel* (1776–82), Johann Erich Biester's *Berlinische Monatsschrift*, (1783–1811).

الحكم المطلق المستنير كان مراجعو جمهورية التعلم الأبويون صراحة قد عقدوا العزم على تلقين القراء ما ينبغى أن تكون عليه أفكارهم وشنوا الحملات لربط الإرشاد العلمى والأدبى بالمواطنة الحسنة (Berghahn, From Classicist to Classical, pp 23, 64-8). وقد حبذ نقدهم المتحذلق شعرية تحكمها القاعدة وفلسفة جمالية تنتمى إلى كريستيان فولف خص بهما نيكولاى بالكامل ربع مقالاته.

واستجابة لطابعها السلطوى أدخل مقال كانط "ما التنوير" (١٧٨٤) بطريقة استفزازية شعار هوراس ***Horace*** "امتلكوا شجاعة أن تفكروا لأنفسكم " ***(Sapere aude!)*** كالمبدأ الأول لجمهورية الأدب العالمية للحداثة، وربما كانت دعوى كانط الأبعد تأثيرًا التى فرضت العقلانية على المجادلة حول المسائل العمومية مؤسسة ضمن، وإن تكن بالضرورة قد تجاوزت، حدود جمهورية التعلم: فكل هؤلاء الذين خرجوا من الحياة الخاصة وخاطبوا الجمهور "فى دور المدارس" وأمام العالم الأدبى بكامله كانوا يستخدمون عقولهم وبذلك يتعلمون كيف يفكرون لأنفسهم، ويستطيع الموظف المدنى أن يتبنى دور الدارس ليتكلم جهرًا عن أشد المسائل عمومية حتى حينما لا يجرؤ على الكلام بحرية على أساس استطاعته الخاصة كموظف. وعلى الرغم من أن "الدائرة العمومية" عند كانط بعيدة عن الديمقراطية فقد فتحت مع ذلك "عصر النقد" لحوار شديد التقلب من حيث الإمكان[٣٦].

وقد تبنى يوهان جوتليب فيخته كما عمق تصور كانط لجمهور نقدى فى محاوراته المقدمة بشكل مبسط عن مهنة أو رسالة الدارس فى جامعة يينا. وكما حاول المراجعون التحليليون الإصلاحيون فى مجلتهم لجمهور تجارى فى إنجلترا، استعمل فخته محاضراته عام ١٧٩٤ عن "مهنة الدارس" لتحدى معايير جمهورية التعلم " معيدًا تعريف الناقد الدارس بأنه مربى الجنس البشرى" الذى يستطيع أن يبين لجمهور كيف يتعلم لنفسه[٣٧].

وقد تحول معنى Gelehrter الدارس المتبحر فى هذه المحاضرات فى اتجاهين مرة واحدة نحو أعم معانيها " للشخص المتعلم"، وكذلك نحو "دارس" عالى التخصص، تاركا الـ Aufklarer

---

(٣٦) كانط "ما التنوير" فى مشروع السلام الدائم. انظر أيضا يورجن هابرماس Jürgen Habermas التحول البنيوى فى الدائرة العمومية، مبحث فى مقولة مجتمع بورجوازى.

Kant, 'What is enlightenment?' in *Perpetual peace*, p. 42; see also Jürgen Habermas. *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, Thomas Burger (trans.), Cambridge MA: The MIT Press, 1989, p. 105.

وحول نقد كانط للنزعة التسلطية فى تنوير برلين انظر:

John Christian Laursen, 'The subversive Kant: the vocabulary of "public" and "publicity" ', in James Schmidt (ed.), *What is enlightenment? Eighteenth-century answers and twentieth-century questions*, Berkeley, CA: University of California Press, 1996, pp. 253–69.

(37) Johann Gottlieb Fichte, 'Some lectures concerning the scholar's vocation' (1794) in Daniel Breazeale (ed.), *Fichte: early philosophical writings*, Ithaca, ny: Cornell University Press, p. 146; See also Frederick Beiser, *The fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, pp. 63, 75–76.

فيلسوف التنوير البرلينى مثل نيكولاى فريدريش فى الثالث المرفوع (Fichte, Early philoeoplical writings p.141).

وفى أعقاب طرده لأسباب سياسية من يينا فى ١٧٩٩ وضعت محاضرات فخته لعام ١٨٠٥ فى إرلانجن Erlangen حول مهنة الدارس uber das Wesen des Gelehrten بحدة التباين بين سوق مراجعة الكتب التجارية "والمهنة" المعاد تعريفها للدارس النقدى، وكان دفاعه عن "مهنة أدبية" ضد "حرفة تجارية أدبية" يستجيب لمبادرة فورية للروح التجارية المتزايدة الكثافة للسوق الأدبية التى ظلت مجلات المراجعة مثل "مكتبة نيكولاس" Nicolais Bibliothek تلبى احتياجاتها زمنًا طويلاً[٣٨].

ولكن تمييزًا فختويًا آخر يبدو فى الظاهر لا علاقة له بما سبق بين الدارس النقدى المنتج المبتكر، والدارس التقليدى الذى ينسخ أو يعيد الإنتاج فحسب فى الجامعة اعتمد أيضًا على فكرة تسليع الكتابة. وهكذا عارضت محاضرات فخته بين الدارسين ذوى الإنتاج العقلى التجديدى الحقيقى والدارسين العاكفين فحسب على الإبلاغ (النقل) Transmssion الثقافى. فالدارس النقدى يجب ألا يتصور المعرفة العلمية على نحو تاريخى فحسب، كما يتم تسلمها من الآخرين، بل يجب أن يكون قد اشتغل عليها ذهنيًا ولنفسه... وينتج فيها شكلاً ذاتى الخلق جديدًا لم يعرف حتى الآن) (ص٢١٦)[٣٩].

وقد طابقت محاضرات فخته بفاعلية بين الممارسات الروتينية التقليدية للجامعة الألمانية وبين العادات الاستهلاكية لجمهورية التعلم خارجها، فالقانون المأخوذ به المقبول للتعليم اعتبر تسليعًا للمعرفة، وسيبدو الآن أن ثمن هذا الاستبصار هو أن محاضرات فخته لعام ١٨٠٥ أيضًا قد قلصت نطاق مهنة الدارس بواسطة إضفاء الإطلاق على الطابع المنتج، فالدارس النقدى لا يلتقى بأى جمهور خاص من الطلبة ولكنه يجب أن ينتج جمهوره المتلقى من نسيج غير مقسم، "ليس لديه قارئ خاص يأخذه فى الاعتبار بل يشكل قارئه ويضع له القانون الذى يجب أن يطيعه ". وفى الواقع كان فخته يستبدل بالمبدأ النقدى : التفكيرلأنفسنا" " مهنة" الدارس الانضباطية المعرفة حديثًا، الرسالة ذات الحافز الداخلى بدلاً من أن تكون حرفة ربطها بالتنوير Aufklarung البرلينى ذى الطابع الشعبى، نمط إنتاج متبحر فى المعرفة بدلا من التناقل الأكاديمى الذى يمارسه

(38) Fichte, 'On the nature of the scholar' (1805) in David Simpson, *Origins of modern critical thought*, Cambridge University Press, 1988, p. 216.

(٣٩) عن الأصل الكانطى لهذا التمييز بين المعرفة المنتجة والناسخة انظر:

Engell, *Creative imagination*, pp. 130–6.

التقليديون فى يينا[٤٠]. وهذه المفاهيم من أمثال "المهنة" و "الإنتاج" أدت بفخته إلى اقتراحات نحو إعادة بناء جمهورية التعلم Gelehrten republik لتكون تخصصات حديثة، ولكن كان فى قلب هذا التفكير إصلاح القراءة العمومية. وفى محاضراته الجماهيرية " خصائص العصر الحاضر" (١٨٠٦) أعلن بطريقة درامية أن " الجهد العلمى للعصر" بأن يجهز كل فرد بمعدات تمكنه من أن يفكر لنفسه "قد دمر نفسه" بواسطة قوة ثقافة الطباعة نفسها التى أسهمت فى نموه. وهو يصف المنحنى الحلزونى للنفوذ الذى بواسطته صعد الكتاب أولا إلى السلطة على القراء فى الجمهورية الكلاسيكية المبكرة ليوهان جوتشيد Johan Gottsched ثم مجىء "النوع النقدى" إلى السيطرة والنفوذ على الكتاب فى جمهورية فريدريش نيكولاى. وبهذه الخطوة الحاسمة اختفت القدرة على "أن يفكر المرء لنفسه" فى "جنون القراءة" الذى حفزته الطباعة فى الجمهورية الأدبية الألمانية الحالية، وكان رد فخته هو الحفاظ على قوة القارئ فى أن يفكر لنفسه بالنسبة إلى قراءة العلم مع إخضاع نفسه للذة الجمالية للعمل الأدبى دون اللجوء إلى "النظريات المشتركة" للنقد الأدبى والفنى، وقد استبعد فخته النظرية الأدبية "البويطيقا" العامة، ونظرية الأجناس والتحليل الأخلاقى أو أى نمط آخر لنظرية أدبية يمكن التعرف عليها وذلك بضربة ضد جدول الأعمال الذى تسوده النظرية الأدبية لتنوير نيوكلاى الطباعى.(الشرط العلمى للعصر الثالث "الخصائص" ص ١٤٦). وبعد سنة من هذه المحاضرات غزا نابليون يينا، وحول فخته مأزق جمهورية التعلم إلى برنامج للتعليم الألمانى، والخطوط العامة البرنامجية الأشد تأثيرا للنزعة القومية الحديثة فى خطابات إلى الأمة الألمانية فى ١٨٠٨.

ومن كانط إلى فخته، وفريدريش شيللر والرومانسيين الألمان المبكرين فإن أشكال النقد المختلفة للتنوير البرلينى تحركت جميعا نحو صيغة أو أخرى من تمييز الأدب والنقد الإبداعيين (وكذلك العلم) باعتبارها جميعًا مستقلة ذاتيًا، أى "تشرع لنفسها" Autonomous. وقد اصطدم شيللر مرارًا مع نيكولاى وغيره من رجال التنوير Aufklärer باعتبارهم ينكرون بالفعل الحرية الحسية والاتصالية وعمله المعنون "رسائل فى التربية الجمالية للإنسان" (١٧٩٤) ربط بين النقاد التنويريين المستنيرين والحافز الشكلانى لإصدار القوانين التى منعت الحسية الإنسانية من أن تصل إلى الوعى فى "اللعب" الجمالى للروح والمادة. لقد أراد شيللر لجريدته Die Horen "السماع" (١٧٩٥-٧)

(٤٠) عن دور فيخته فى الإصلاح التعليمى بتوسع أكبر انظر أيضًا: إلينور شافر "الفلسفة الرومانسية وتنظيم التخصصات: تأسيس جامعة همبولت فى برلين"، فى الرومانسية والعلوم.

Elinor S. ShaCer, 'Romantic philosophy and the organization of the disciplines: the founding of the Humboldt University of Berlin', in *Romanticism and the sciences*, Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (eds.), Cambridge University Press, 1990, pp. 45–7.

التى كان من بين كتابها جوته وفختة وفريدريش شليجل وفلهلم فون همبولت أن تحل محل جمهور نيكولاى واسع التبعثر بنموذج عقلانى مركز للتبادل النقدى المكثف؛ وقد هاجم نيكولاى نفسه الجريدة باعتبارها شديدة المدرسية والاستغراق فى مشاكلها الذاتية مما يعوق فرضها أسلوبها فى البحث النقدى على الجمهور العام (Barghahn, From Classicist to classicel pp.91,69). وفى هذه الأثناء بدأ فريدريش وأوجست شليجل اللذان كانا زميلين مبكرين لفختة ومعجبين به إعادة التفكير فى وظيفة النقد باعتباره نوعًا من الخطاب أكثر تلقائية وقابلية للتعديل. وقد أسسا جريدة جديدة فى يينا "أثينيوم" (Athenaeum 1798-1800) تعمل على تنمية جماعة مشتركة "متناسقة الشعرية" sympoetic من الدارسين والشعراء: فريدريش شيللنج Friedrich Schelling، ودوروثيا فيت– شليجى Dorothea Veitschlegel ، وكارولين شليجل شيللينج Caroline Schlegel-Schelling، وفريدريش شلاير ماخر Friedrich ***Schleirmacher*** ولودفيج تيك Ludwig Tiek وفيلهم فون همبولت Wilhelm von Humboldt ونوفاليس، الذين أعادوا بقوة تعريف المعانى الثقافية "لجمهورية أدبية"(٤١).

ورد فريدريش شليجل باقتضاب على فكرة تنوير برلين *Aufklärung* المتسلطة عن وظيفة النقد باعتبارها "تعليم قرائها" قائلاً " أى فرد يريد أن يتعلم دعه يعلم نفسه" " ***Philosophical fragments, p.10***" وهذه الشذرة التى يبدو صوتها المميز غير مكترث تعيد من حيث الأساس تقرير المقدمة المنطقية لجمهوريتى الأدب البريطانية والفرنسية ضد البرامج الموجهة من أعلى للنقد الألمانى ذى النزعة الأبوية، وفى وقت سبق فختة انتقد شليجل نزعة تغليب الطابع الكمى والتسليع على "الجمهور" فى برامج كتاب مراجعات برلين الذين يتكلمون عن الجمهور كما لو كان شخصًا تناولوا العشاء معه فى سوق لا يبزج فى فندق دى ساكس". ورد شليجل بالتباس ملحوظ "الجمهور ليس شيئًا [*res*] بل فكرة، مصادرة مثل الكنيسة" وبدلاً من أرقام تجريبية قابلة للقياس، قال شليجل إن أفكار "مؤلف وجمهور" يمكن أن يعاد تعريفها باعتبارهما "مفهومين أدبيين" أو موقفين يبنيان خلال نصوص ضمن مجال علاقات أدبية وسياسية(٤٢).

ولا شىء أكثر وضوحًا عبر عن هذا الهدف من شذرة الليسيوم ١١٢. الكاتب التحليلى يلاحظ القارئ كما هو، وتبعًا لذلك يجرى حساباته وينصب آلاته لكى يخلع عليها الانطباع الصحيح [ولكن] الكاتب التركيبى يبنى ويخلق قارئًا كما ينبغى أن يكون، فهو لا يتخيله هادئًا

---

(41) Schlegel. 'The concept of republicanism' in F. Beiser (ed.), *Early political writings of the German Romantics*. Cambridge University Press. 1996, pp. 95–112.

(42) Schlegel, Philological fragment 155, in Jochen Schulte-Sasse *et al.* (ed.). *Theory as practice: a critical anthology of early German Romantic writings*, Minneapolis, mn: University of Minnesota Press, 1997, p. 353.

وميتًا ولكن حيًا ونقديًا، وهو يسمح لأى شىء خلقه أن يتخذ شكلاً تدريجيًا أمام عينى القارئ أو يغريه بطريقة أخرى أن يكتشفه لنفسه. وهو لا يحاول أن يخلع عليه أى انطباع خاص بل يدخل معه إلى العلاقة المقدسة لأعمق تناسق أو تعاطف فلسفى أو شعرى.

(*Philosophical. fragments, p. 14).*

وهكذا عرَّف شليجل مثلاً أعلى للتناسق الشعرى أو الفلسفى لجماعة من القراء والكتاب النقديين. وقد يفهم الخطاب الشعرى الفلسفى المهجن لمجموعة الإثينيوم كجهد قصير العمر ولكنه كان فى المدى الطويل جهدًا موحيًا بقوة لإعادة اختراع الشكل الخلوى المبكر لجمهورية الأدب؛ حيث يكون كل فرد ناقدًا ويفكر لنفسه (أو لنفسها) وبجوار هذه المنطقة المسورة مختلطة الجنسين حيث اشتركت دوروثيا وكارولاين شليجل فى صالون يبنا بدا "تنوير برلين عتيق الطراز" ذكورى المنزع[٤٣]. وكان على "مهنة" النقد أن تدمج النقد مع الإنتاج الشعرى؛ أن تتخلل جوهر الشاعرية" بكلمات لاكوى لابارته ***Lacoue Labarthe***، بواسطة فصل النقد عن تقييم التلخيص وحفز القراء النشيطين ذوى الميل النقدى مرة ثانية لأن "يفكروا لأنفسهم". وتمامًا عبر شذرات شليجل النقدية لعامى ١٧٩٧-١٧٩٨ برزت فكرة أن الأدب هو نظرية والنظرية هى نوع من الأدب فى عبارة شهيرة: "إن نظرية الرواية يجب أن تكون نفسها رواية". ولم يكن الإجراء النقدى الناتج متعاليًا ***Ganscendesk*** – يتكلم من أعلى النصوص التى يعلق عليها بل باطنيًا متأصلاً ***immanent*** ناشئًا من داخل موضوع النقد. وبالنسبة للمؤلف والجمهور على السواء "القراءة هى تحرير الروح المقيدة وبكلمات أخرى هى فعل سحرى. وهذا النمط فى القراءة جعل الناقد الحق انعكاسيًا، أى مؤلفًا مرفوعًا إلى الأس الثانى"[٤٤]. وحيث اتجهت إجابة فخته على التنوير القائم الأكاديمى والتجارى نحو أقسام وتخصصات جامعة جديدة، تعلى من شأن العلوم فإن تفكير شليجل شطر جمهورية الأدب الأصلية إلى قسمين، كان أحدهما المجال الواسع "النقد الذوق" حيث واصل الناقد العام أو "رجل الأدب" عكوفه على الأذواق "والمقاييس" والتأثيرات والأسواق وهو يتوسط بين الأعمال والجماهير، وكان القسم الثانى مجالاً منحصرًا فى قوة التأليف النظرى مرفوعة إلى "الأس الثانى" وكان الأمر كما لو كان شكل النقد الأسبق العمومى أو الساذج قد صار الآن ما يمكن تسميته

(٤٣) ولمعرفة دور كارولين ودوروثيا شليجل فى مجموعة أثينيوم انظر:
Sara Friedrichsmeyer, 'Caroline Schlegel-Schelling: "a good woman, and no heroine" ', in Katherine R. Goodman and Edith Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus: German women writers around 1800*, Albany, ny: State University of New York Press, 1992, pp. 115–36.

(44) Quoted in Azade Seyhan, *Representation and its discontents: the critical legacy of German Romanticism*, Berkeley, ca: University of California Press, 1992, p. 85, and Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, ny: State University of New York Press, 1988, p. xviii.

مضمون الرتبة الثانية الجديدة، مهنة انعكاسية للفطرية الرومانسية النقدية ومن ثم على حين تقيم حاجزًا بين عالم الإنتاج الأدبى الأوسع. الذى يكتب منتجوه "للجمهور" وذلك المجال النقدى المحصور ذاتى التحديد الذى يكتب أعضاؤه أول كل شىء لأنفسهم، كما طرح الرومانسيون الألمان الأوائل للتساؤل التقسيمات بين المقولات التى كانت تعرف فيما سبق جمهورية الأدب. لقد عبروا الحدود بين الفلسفة والدين والعلم والفن والنقد والسياسة والشعر والروايات والتاريخ. وبدا أنهم يقللون من قيمة التمييزات بين مثل هذه الأجناس الخطابية للمعرفة الكلاسيكية، ولم تعد الروايات الأقرباء الفقراء لجمهورية التعلم بل بزغت وسط النطاق الفسيح لأشكال النثر الحديث باعتبارها أشد الأجناس تميزا وتحديًا فى اختلاطها وتبدو لذلك أن تكون مشروعًا موسوعيًا تعبره حوارات ومحادثات وتواريخ فلسفية.

وبإعادة اختراع روح الجمهورية الأصلية وسط جدالهم ضد الجمهورية الأدبية القائمة التنويرية فى برلين قسم رومانسيو يينا بالفعل الجمهورية الأدبية إلى أسواق متميزة للإنتاج النقدى، وكوّن أعضاء مجموعة الأثينيوم سوقهم الخاصة باعتبارهم منتجين نقديين يكتبون لمنتجين آخرين فى معارضة جدالية للنقد واسع النطاق المشكل للذوق من جانب البرلينيين المقصود به التأثير فى المشترين فى أسواق كتاب لايبزج. وإيماءة النظرية الأدبية هذه قصد بها الانفصال تمامًا عن لغة وأهداف النزعة الأدبية العامة لجمهورية التعلم بواسطة فرض الراديكالية على معاييرها، فالرومانسيون المبكرون *Fruhromantiket* ككتاب وقراء فكروا بحق لأنفسهم" أو بتبنى المصطلحات التى يفضلها بيرسى شيللى لقد هدف شليجل أن يحل بدلاً من النقد المعمول به الذى يطبق القواعد روح التساؤل والتحليل التى ستعمل باعتبارها المشروع غير المعترف به لجمهورية الأدب. ظهر النقد للمرة الأولى فى ألمانيا منعطف القرن بالمعنى الموجود عند بيير بورديو Pierre Bowrdieu أى بوصفه مجالاً مركبًا من الإنتاج الثقافى الحديث، وهكذا صار المقال الفلسفى النقدى تخصصًا ضخمًا عند الرومانسيين الألمان وهم، يبذلون اهتمامًا مدققًا بالصفات الشكلية للعمل، وكذلك بسياقه الثقافى المباشر. وأظهرت مقالات فريدريش شليجل عن بوكاشيو وجورج فورستر وليسنج وجوته وآخرين هذا الناقد ربما باعتباره ألمع ممارس لهذا النمط النقدى.

ويمكن قياس دعوى الاستقلال الذاتى النقدى (النقد يسن قوانينه لنفسه) ومتضمناتها السياسية فى شذرة الليسيوم رقم ٦٥ : الشعر هو كلام جمهورى كلام هو قانونه الخاص وهدف لذاته وفيه كل الأجزاء مواطنون أحرار لهم حق التصويت؛ وتسمية الشعر "كلام جمهورى" هى بمثابة استدعاء مثال سياسى، الاستقلال الجمهورى، وتأكيد بذلك الاستقلال الذاتى للشعر (ونقده النظرى) عن جمهورية الدارسين الأوسع التى تظل سلطوية، ولكن المصطلح أيضًا أكد سلطة النقد الجديدة على

هذه الجمهورية وفى هذه الشذرة أعادت النظرية النقدية تفعيل التأسيس الأصلى لجمهورية الأدب الحديثة مؤكدة الاستقلال الذاتى ضد قوى أوسع بواسطة تحويل ميثاق بيير بايل، وليس هناك سوء فهم لطموح شليجل فى إحدى شذرات ١٨٠٠ : "دولة داخل دولة" وهى فكرة ينبغى أن ترفع لأس اللا متناهى. المثقفون سيكونون فنانين وسيكون الفنانون مثقفين وستكون الزراعة فنًا(٤٥).

وهكذا طور الرومانسيون الألمان الأوائل تدريجيًا تصورًا سياسيًا للنقد والنظرية النقدية حاملين الرومانسية وفقًا لعبارة فريدريك بايزر ***F. Beiser*** "جماليات النزعة الجمهورية"(٤٦). وكانت السياسة الجمهورية لمجموعة الأثينيوم تتحدد أكثر بواسطة المجال الأدبى الذى أعادوا هيكلته بدرجة أكبر من أى برنامج سياسى يمكن التعرف عليه بتخطى إطار جمهورية التعلم. وباعتبار الجماليات الرومانسية للنزعة الجمهورية السياسة الباطنية فى مجال إنتاج ثقافى يقوم بالتمايز فقد أثبتت أنها غير مستقرة بما يكفى بحيث يعاد تعريفها على الدوام طوال السنوات الست القادمة كاشفة عن ميل متزايد التراتب نحو مجلس روحى حاكم ضمن الجماعة الجمالية المبنية على التعاطف لمشروع الأثينيوم عام ١٧٩٨. "لا توجد جمهورية بدون مجلس قضاة ذى سلطة على الحكام؛ ***ephorat*** " كما كتب شليجل عام ١٨٠٠: الطبقة الروحية وحدها تستطيع تنفيذ ذلك"، وفضلاً عن ذلك، "فإن جمهورية بلا عيوب عليها ألا تكون ديمقراطية فحسب بل أرستقراطية وملكية فى الوقت نفسه لكى تشرع بعدل وحرية، وعلى المتعلمين أن يرجحوا ويرشدوا غير المتعلمين"(٤٧). وبمرور الزمن فقدت السياسة الرومانسية ذات النزعة الجمهورية نبراتها الطوباوية وأعادت الآن فى سجل قومى النزعة صريحة النقد التعليمى الذى بدأت مسيرتها بمعارضته وبتحول شليجل إلى الكاثوليكية وإلى نزعة قومية فى أعلى درجات المحافظة عند عام ١٨٠٨ انتهت تجربة إعادة تشكيل جمهورية التعلم بواسطة التعلم من جديد كيف "يفكر المرء لنفسه".

المهنة النقدية فى بريطانيا ١٨٠٢ - ٣٠

خلال العشرينيات من القرن التاسع عشر شكلت جمهورية الأدب مشارًا إليه غير مستقر لبرامج نقدية جديدة فى بريطانيا، فقد كانت مدينة للمواطنين كما كانت تجارية، مقصورة على نخبة كما كانت تطالب بالشمول وبعد ١٨٠٠ حل تدريجيًا محل رجال الأدب النقديين فى قيادة مجال

---

(45) Fragment 203, Epoch vii. 'Philosophical fragments from the "Philosophical apprenticeship" ', in Beiser, *Early political writings*, p. 168.

(46) F. C. Beiser, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: the genesis of modern German political thought, 1790-1820*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, p. 260.

(47) Schlegel, Fragment 998, Second Epoch ii, of 'Philosophical fragments' in Beiser, *Early political writings*, p. 167; *Athenaeum* fragment 214, 'Philosophical fragments', p. 46.

الخطاب المتعلم الحديث بكامله الذى كان فيما سبق يشار إليه بواسطة مقولة " الأدب "، وبحلول ١٨٣٠ كانوا يتميزون بوضوح من " رجال العلم " ومن الدراسين"

(T.W.Heyck، the tramsformation of intellclual life In Victorian England pp. 24-64)[48]

وصار الأدب الرفيع أشد المقولات انحصارًا وتقييدًا باعتباره الكتابة الإبداعية، وهو تمييز لاحظه بوضوح توماس دى كوينسى ***Thomas de Quincey*** فى تفريقه بين كتب " المعرفة " والقوة " الإبداعية المتخيلة فى مجلة لندن ***London magazine*** لعام ١٨٢٣ (خطابات لشاب أهمل تعليمه ***letters to a young man whose education***

وكان على (***writings، x : 46 _ 52***) [***has been neglected***] مهنة النقد الرومانسية عند صمويل كوليردج- كما عند الأخوين شليجل- أن يعاد تعريفها وفقًا لمصطلحات إعادة الصياغة البازغة هذه " للأدب ولم يعد وفقا لمصطلحات نطاقه الموسع المبكر الحديث. كما سيعاد تعريف مهنة النقد باعتبارها بالفعل بعيدة أو ذاتية الاستقلال عن تسويق الآراء بواسطة المجلات الأدبية الكبرى.

إلا أن الاستثناء الظاهر عن هذا الطراز انحدر من عالم هيوم وآدم سميث. وقد حاول فرنسيس جيفرى ***Francis Jeffrey*** ورفاقه وهم يؤسسون مجلة إدنبرة ***Edinburgh Review*** عام ١٨٠٢ أن يستعيدوا للنقد مثال " مجتمع مدنى " ***civil society*** وجمهوريته الأدبية التجارية دمثة الأخلاق باعتباره " مضفورًا معًا فى كل أجزائه بواسطة ألف وسيلة اتصال وروابط الاهتمام المتبادل والمتعاطف " ولكن هدف الصيغة الجديدة للأدب الرفيع حملت معها نغمة متميزة العدوانية والاختيال، كما تلاحظ ماريلين بتلر ***Marilyn Butler*** تجاه المواثيق الجديدة الأخرى المتصورة لجمهورية الأدب المستنيرة[٤٩] وبخلاف هيوم فهم جيفرى جمهورية الأدب الجديدة باعتبارها أقرب إلى مجال " طوائف ومذاهب " متنافسة منها إلى شبكة صلات شخصية، وما عصم هذه الكسور من الحرب السافرة كان " الرأى العام " الذى يجرى حشده بحذر ويعمل تبعًا لهنرى بروام ***H. B rough am*** بواسطة "تأثيره الحائل الوقائى ويجعل من غير الضرورى استخدام القوة" " ***Edenburgh***

(48) London: Croom Helm, 1982.

(49) Francis Jeffrey, *Contributions to the 'Edinburgh review'*, London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1854, p. 574; Marilyn Butler, 'Culture's medium: the role of the review', in Stuart Curran (ed.), *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge University Press, 1993, pp. 131–33.

review, 27 ونداء الكياسة الآن (***September 1816***، ***P. 250***) كان عليه أن يكون مغطى صراحة بلغة الطبقة والمكانة الثقافية. وكما هو مميز نموذجى لها، تحفظت مجلة إدنبره على دعوتها " بأن السلطة الفعلية للدولة تستقر فى الكتلة الضخمة من الشعب " بإضافة وخاصة وسط الأكثر ثراء وذكاء " (***Jeffrey***، ***contribulirus***، ***P. 371***) وأعطت دعوتها إلى اقتصاد سياسى سكوتلاندى للنقد الأدبى الرفيع مهمة تمييز الرأى الرفيع الذى يستطيع أن يكون متسقًا مع أهداف ونمو مجتمع تجارى من الرأى غير المشروع أو العامى غير المتفق مع هذا النمو، وبالمثل فإن مدام دى ستايل فى كتابها عن الأدب مأخوذًا فى علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية- الذى ترجم إلى الإنجليزية بحلول عام ١٨٠٣- حثت على " الكياسة " باعتبارها أخلاقيات عالم أدبى ملائم لشكل جمهورية تجارية ولدت فى فرنسا بعد الثورة وأشد أمنًا بكثير من التصور الجمهورى البديل لثورة فى الأدب تسحق قوانين الذوق وهى فكرة اتسع التلويح بها فى فرنسا كما فى إنجلترا مقدمة حكايات شعرية غنائية. إلا أن عددًا قليلاً من النقاد البريطانيين فى أوائل القرن التاسع عشر اتبع نصيحة ستايل أو جيفرى بالكياسة وتبنوا غالبًا بقدر أكبر لغة الكفاح الثقافى " **Kulturkempf**، المعركة الجدالية المتوثبة أو توهج طعنة النظرة الشزراء فى النقد الرومانسى (طعنة النظرة الشزراء فى النقد الرومانسى التشويهات النقدية) (٥٠). وكان كتاب المراجعات ونقاد بريطانيا الرومانسية يهاجمون الأشخاص بقدر مهاجمة المبادئ ويحددون مواقع بعضهم بعضًا على الأغلب تبعًا لتطبعهم الاجتماعى بدرجة مساوية لمواقفهم النقدية. وصارت الانتماءات الطبقية والنوعية الجنسية وسيلة للإطراء أو القدح بالنسبة لصفوف متنوعة بقدر محير من المواقف النقدية. وفى نزاع حول السياسة فى مسرحيات شكسبير طعن ويليام جيفورد ***W. Gifford*** وهو رئيس تحرير المجلة الفصلية ذات التوجه المحافظ ***Quarterly Review*** هازليت ***Hazlitt*** باعتباره عاميًا مبتذلاً، ورد هازليت بارتداء عباءة رجل الأدب صاحب الحق والمؤهل وهو يتساءل عن أوراق اعتماد جيفورد لمنصب الناقد. وتبارى النقاد المحافظون والراديكاليون على السواء للحفاظ على جعل جمهورية الأدب ذكورية على الرغم من أنهم عرفوا الطابع الأنثوى للأدب تبعًا لطبقات اجتماعية مختلفة. وبالنسبة لهازليت ازدهر الكتاب من الإناث فى أرستقراطية الأدب حيث النسوة المثقفات ***Bluestockings*** المتأدبات والروائيات الناجحات مثل فرانسيس بيرنى ***Frances Burney*** يكسبن مكانتهن التى لا يستحققنها برأس المال الأرستقراطى للطبقات المرفهة بأوقات الفراغ ***Blue Stocking*** وبالنسبة لجون ويلسون ***john Wilson*** فى بلاك وود ***Black Wood*** أصبح النقاد من أصول الطبقة الوسطى الدنيا ذوى

(50) Pp. 49-61 in John Beer (ed.), *Questioning Romanticism*, Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1995.

طابع أنثوى عندما تصنعوا الكلام عن العقل والفن فى صحف النقد. أما موقف لى هنت **Leigh Hunt** المهذب من مجلة **The Examiner** (١٨٢١ _ ١٨٠٨) فقد كسب ملاحظة مجلة بلاك وود أنه يكتب مثل "مدرسة مختالة فى مدرسة داخلية"(٥١).

وما دعاه كوليردج وخز العداوة الشخصية فى النقد المعاصر يمكن أدبيًا استيعابه كاختيار للتأليف الحديث والملكية الفكرية "ألا يمتلك الشاعر أى ملكية فى أعماله، وتساءل فى الفصل الثالث من السيرة الأدبية هل شخصية وصفة الفرد الذى يعمل من أجل لذتنا الفكرية أقل استحقاقًا لنصيب من شعورنا بالزمالة من استحقاق تاجر النبيذ أو صانع القبعات؟ وهكذا برزت مجموعة قضايا معقدة عن العبقرية الشعرية واحتراف التأليف "والصالح العام" كما عرفتها جمهورية الأدب فى القرن الثامن عشر فى تحديات متجددة لقانون حق النشر البريطانى. وسأل روبرت ساوثى **R. Southey** عام ***1819*** "بأى عدالة أو تحت أى ذريعة للصالح العام حرم رجال الأدب من ملكية دائمة لنتاج أعمالهم حينما يتمتع بها كل الأشخاص الآخرين كحقهم غير القابل للإلغاء(٥٢). واستدعاؤه كمستأنف فى الحكم بيكيت ضد دونالدسون ***Becket v. Donaldson*** الخاص بحق النشر كان أيضًا للكشف عن مدى امتصاص رجل الأدب فى الفئة الجديدة من المؤلفين الرومانسيين الأكثر ابتعادًا الآن من شبكة التبادل الفكرى التى قيمتها الجمهورية الأدبية الأقدم.

هل كانت هناك فى بريطانيا نظرية أدبية تمكن مقارنتها بأى شىء جرى إنتاجه فى يينا أواخر التسعينيات من القرن الثامن عشر؟ غالبًا ما تركز هذا السؤال على سيرة الحياة المهنية لصمويل كوليردج التى كانت نصيحتها فى السيرة الأدبية ألا يكون الكاتب مجرد رجل أدب مؤسسة على المحاولة الصعبة لصياغة نقد فلسفى ألمانى الاستلهام وسط المؤسسة الأدبية التجارية القوية فى قلب أوروبا. وطور كوليردج مهنة النقد تدريجيًا انطلاقًا من محاضراته عن شيكسبير، ومجلة الصديق ***The friend*** وأكدت السيرة الأدبية الاستقلال الذاتى ضد اقتصاديات التأليف الأدبى والمراجعة. وكما تؤكد صورة جيروم كريستنسن ***Christensen*** لحياته المهنية، كان كوليردج يتراجع بسهولة إلى نظام الطباعة التجارية الذى صارع ليتجاوزه (*Coleridge's blessed machine of language*, pp. 118-85)(٥٣) ولكن بخلاف المدعين الأسبق ضد فوضى أو تتجير جمهورية الأدب

---

(51) John Wilson, quoted in John Gross, *The rise and fall of the man of letters: aspects of English literary life since 1800*, London: Weidenfeld & Nicholson, 1969, p. 14.

(52) Coleridge, *Biographia literaria* in *Works*, vii: 43; Robert Southey, 'Inquiry into the Copyright Act', *Quarterly review* 21 (1819), p. 212; see also Rose, *Authors and owners*, pp. 110–12.

(53) Ithaca, ny: Cornell University Press, 1981.

كان كوليردج مؤرخها الرومانسى الأشد استفزازًا وربما الأشد تنويرًا. فقد استوعب تطورها التدريجي باعتبارها عملية مركبة من دوائر متميزة، وأورد ثلاث ثورات صامتة فى إنجلترا (١) حينما انفصلت المهن عن الكنيسة (٢) وحينما انفصل الأدب بعيدًا عن المهن (٣) حينما انفصلت الصحافة عن الأدب. وكما فى ألمانيا استتبع فهم الحداثة كعملية تمايز صياغة فكرة " المهنة " متميزة من " رجل الأدب " المرتكز على السوق الذى كان يفقد بسرعة أى أوراق اعتماد فلسفية اكتسبها فى منتصف القرن الثامن عشر. وكان العنوان الإضافى لسيرته الأدبية عام ١٨١٧ "حياتى وأفكارى الأدبية"، يحمل دلالة؛ فهو يتبرأ من انحدار جمهورية الأدب الرفيع العامى إلى شكلها الراهن التجارى الذى مركزه مجلات المراجعات. فبعنوانها الذى يشير إلى جمهورية أدبية ***Republica literaria*** حتى كما يعيد العنوان الإضافى تأكيد دعوى التحديث "أن أفكر لنفسى". وفى العصر الرومانسى سيدعو صمويل كوليردج إلى استرجاع أصحاب المقام الرفيع السابقين لجمهورية الكتاب من أصولهم المنسية فى الجمهورية الأدبية (***Statesman's manual Works, VI: 71 107***).

وكمسودات لما سيقوم كوليردج بتنظيره كطبقة المثقفين ***clerisy*** فى دستور الكنيسة والدولة ***On the constitution of church and slate*** استعملت محاضراته الأدبية صياغات أوجست شليجل غير المترجمة من مرحلة الأثينيوم. ولم يعد النص الشعرى مبنيا بواسطة قواعد من خارجه يقال اليوم أنه " منظم " من داخله. يجب أن يجسد النظام ليكشف عن نفسه، ولكن جسدًا حيًّا هو بالضرورة جسد منظم (***Lectures on literature, 1808-19, Works, v:494***). إلا أن وضع " التنظيم " محل " القواعد " كان إزاحة (تنحية) وليس رفضًا للتماثل عند جمهورية الأدب المبكرة بين قواعد الدولة وقواعد الإنتاج الأدبى. وقد عكست مقولة " التنظيم " التأثير العميق للعلوم الحديثة وخاصة علم وظائف الأعضاء عند جون هنتر ***J. J. Hunter*** فى إنجلترا وفلسفة الطبيعة ***Naturphilosphie*** فى ألمانيا؛ حيث صار تنظيم الأجساد بؤرة المجادلات حول المصادر الإلهية أو المادية لأصل الحياة. (انظر فصل جويل بلاك ***Joel Black*** فى هذا المجلد) ؛ وفضلاً عن ذلك فإن "التنظيم" بخلاف القواعد أشار اجتماعيًّا إلى "عملية تنظيم" النظام المؤسس البازغ كما لو كانت من الداخل، كما يمكن القول ترشده طبقة المثقفين " ***clerisy*** " طبقة متعلمة من هؤلاء الذين فكروا وقرأوا وكتبوا لأنفسهم ولكن لم يعودوا يفعلون ذلك مباشرة للجمهور. وفى ١٨٢٨ بدأ فى إصدار جريدة أدبية جديدة، الأثينيوم فى بريطانيا بواسطة مجموعة تسمى نفسها الحواريين ***the Apostles*** القراء الأشد اقتناعًا بواسطة كوليردج بالحاجة إلى إعادة اختراع الجمهورية الأدبية الأقدم .

ولكن الطباعة لم تكن الوسيط الوحيد لتوسيع أو إعادة اختراع صيغة معينة من جمهورية الأدب الحديثة المبكرة. وفى لفتة غير معتادة أصر كوليردج على أن "جماهيريته" الأكثر أهمية كانت تحدث وراء الجمهورية الأدبية المرتكزة على الطباعة بالكامل وسأل قراء الفصل العاشر من "السيرة" هل الكتب هى القناة الوحيدة التى من خلالها يستطيع تيار المنفعة الفكرية أن يتدفق؟ هل ينبغى تقدير انتشار الحقيقة بواسطة المنشورات أو تقدير المنشورات بواسطة الحقيقة التى تنشرها أو على الأقل تحويها؟ إن مكان وقوة " آرائى " قد تأكدت لا فى المطبوعات بل بالأحرى وسط المتلقين الكثيرين المحترمين الذين فى أوقات مختلفة وفى أماكن مختلفة شرفوا حجرات محاضراتى بحضورهم". (ص ٢٢٠) وصار كوليردج لكى يتجنب أن يكون "مجرد رجل كما جاء فى ملاحظة بايرون الساخرة". رجل المحاضرات مقيمًا حياة مهنية كناقد أدبى ومنظّر فى أشد المؤسسات الثقافية جدَّة على المشهد اللندنى فى مؤسسات المحاضرات الأدبية التى أنشئت نماذجها بواسطة المؤسسة الملكية فى شارع البيمارل منذ ١٨٠٠. وأثبت مكان التجمع هذا أنه منتج بطريقة غير متوقعة بالنسبة لتذكر وإعادة هيكلة تراث جمهورية الأدب الحديثة المبكرة معًا. وبالنسبة للمؤرخين الأدبيين والعلميين فى القرن التاسع عشر على السواء صارت مهنة المحاضرات عند كوليردج وارتباطه بهمفرى ديفى ***Humphry Davy*** رمزًا لتماثل المجالين الأدبى والعلمى الناشئين عن جمهورية الأدب الأقدم. وكان كل من الافتتان المتبادل والتناحر المتنامى بين الأدب والعلم- كما تم إسهابهما فى مؤسسات العصر الرومانسى- شرطًا واضحًا للطريقة التى كان المجالان الأدبى والعلمى ينتج كل منهما الآخر أمام المتلقين أنفسهم وتحت السقف نفسه، وقد أعلن عن برامج محاضرات متعددة التخصصات بواسطة كوليردج عن الشعر، وسيدنى سميث عن الفلسفة الأخلاقية وهمفرى ديفى عن الكيمياء (بين كثيرين آخرين). وستثبت جداول المحاضرات هذه طوال ثلاثين عامًا أنها طريقة قوية لتمييز المطالب الفارقة لما سيتم التعرف عليه مع مجيء الثلاثينيات من القرن التاسع عشر باعتباره مجالات العلم والعلم الاجتماعى والدراسات الإنسانية متزايدة الاستقلال الذاتى وصارت حوارات مابين التخصصات التى عقدت فى جمهورية الأدب القديمة نظام القرن التاسع عشر لتخصصات المعرفة الحديثة[٥٤].

وحينما كان كوليردج يطور مهنة للنقد الفلسفى، غالبًا بنقل شيكسبير باعتباره أرستقراطيًّا فلسفيًّا بين الشعراء، فإن نقادًا مثل هازليت ***Hazlitt*** لاحظوا بدقة الطريقة التى تجنب بها كوليردج وضع نفسه وسط "طوائف ومذاهب" الجدال السياسى المعاصر. هل يمكن لأى أحد أن يمسك به

(54) On Coleridge in the lecturing world, see also my 'Transmission failure: from the London lecturing empire to the *Collected Coleridge*' in *Harvard literary studies*. Cambridge. ma, 1991, pp. 77-95.

فى قيود طائفة؟ هل يمكن لأى أحد أن يجعله يقسم على عقائد حزب؟ كما تساءل هازليت فى "القزم الأصفر" *Yellow dwarf* "أنت بالمثل لا تعود تعرف أين تجده أكثر من ثعلب الماء *an otter*. أنت كذلك تشبه من يحجز طير الوقواق. (محاضرات السيد كوليردج ١٨١٨ *Mr Coleridge Lectures, Works XIX:210*). وكان هازليت على النقيض دائمًا ما يصرح بموقف سياسى داخل جمهورية الأدب: "أى إنسان يعرف أين يجدنى"، كما يفخر فى مذكراته "ما اتخذت قرارًا ذات مرة أتمسك به حتى نهاية الأحداث المتسلسلة[٥٥]. وقد ظن آخرون هازليت أقل تماسكًا بكثير وراء نطاق فصل أو مقال مفرد ولكن تبقى الفكرة كاشفة بما تقوله عن تأليف المجال الأدبى البريطانى فى ١٨١٨. وإذ يعترف كوليردج "بعدم اهتمامه بالرأى العام" فإنه يعرف " المهنة " بنقيض ما دعاه فخته فى خصائص العصر الحاضر *Characteristics of the present age* "التجوال الطائش فى المجال الفارغ للرأى المتقلب". وتجنب كوليردج أن يكون موضوعًا فى المجال العريض للنقد الذوقى أمام جمهور قراء واسع متملصًا من الهويات السياسية؛ بحيث إن النقد لا يتكلم إلا من خلال النصوص والمؤلفين الذين يفسرهم. وكان ذلك هو النقد بوصفه مجازًا سياسيًا بدلاً من أن يكون انتسابًا سياسيًا مستقلاً ما دعاه كوليردج فى مكان آخر مذهبًا متنكرًا من السياسة و الأخلاق.[٥٦]

وفى هذه الأثناء وصل هازليت وهو مسهم دائم فى جريدة هنت *Hunt* الفاحص *Examiner* وجريدة جيفرى *Jeffrey* متابعات إدينبره *Edinburgh review* إلى معنى أوضح للاختلاف بين "جمهورية أدب" (أو "ذوق") ودائرة عمومية للرأى المتنازع عليه فيبدو أن تعليقاته ظاهرية التناقض على الرأى العام، تمجيد شرعيتها فى مقال ما، وإبراز ضررها الغادر فى مقال آخر تعتمد على إن كان هازلت يصوغ السؤال باعتباره عن الشعور الشعبى و"الرأى العام كما يعبر عنه " الشعب"، أو بالأحرى عن قلعة الرأى العام المنجزة بواسطة المحررين البارزين فى صناعة النشر. "وفى حول الرأى العام" صور هازليت حلقة تؤكد ذاتها من رؤساء التحرير والنقاد والقراء الذين لم يقولوا قط علنًا كيف يفكرون فى الواقع: وهكذا ينضم كل فرد فى تأكيد وإذاعة وفى الموافقة السطحية الخارجية على كل ما يعتقد ويعرف كل منهم فى حكمه الخاص غير المنجاز فى قرارة نفسه أنه فاضح وبعيد عن الحقيقة (*Works, XVII: 305*). ومثل فخته فى وصفه "جنون القراءة" فى ألمانيا منعطف القرن يهزأ هازلت من رؤية "أعداد كبيرة من بنى وطنى ووجوههم مثبتة وعيونهم ملصقة بجريدة أو مجلة أو صحيفة مراجعة نقدية وهم يقرأون ويبتلعون ويجترون بعمق أكذوبة وزيف وسفسطة اليوم".

(55) Quoted in W. Carew Hazlitt, *Memoirs of William Hazlitt*, London, 1867, ii. p. 227.

(56) *The collected letters of Samuel Taylor Coleridge*, Earl Leslie Griggs (ed.), 6 vols., Oxford: Clarendon Press, 1956–71, i: 632.

وفى مكان آخر وصف هازليت الرأى العام باعتباره هجوميًا بشكل مادى ضاغطًا دائمًا على الذهن، ومثل الهواء الذى نتنفسه يعمل دون أن يرى أو يشعر به، ويزود التيار الحى لأفكارنا ويسبب العدوى دون معرفتنا وهو يلوث الدم ويؤخذ إلى أصغر المسام ***(On the consistency of opinion .1821, p. 27)***

وتنتمى هذه الملاحظات القوية حول غزو وسائط الإعلام للحياة اليومية إلى العشرينيات من القرن التاسع عشر حينما بدا "النقد" نفسه وقد صار مذهبًا "أو قلعة فى بريطانيا يؤثر أعمق تأثير على أصغر أفعال المعرفة الشخصية ويسخر من الوعد القديم لجمهورية الأدب بأن تعلمنا كيف " نفكر لأنفسنا " إلا أن هازليت فى وقت متأخر تأخير عام ١٨٢٨ استطاع أن يرفع الحجة المضادة إلى الازدراء الساخر للدائرة العمومية مسترجعًا كيف فى صعودها الكلى إلى القوة فى القرنين الأخيرين "تفتح الصحافة عيون الجماعة إلى ما وراء الدائرة الفعلية التى يتحرك فيها كل فرد" بحيث يتكون إحساس عمومى بهذه الطريقة متحررًا من الرهبة العبودية أو الافتراض التقليدى بتعالٍ وقح ***"Life of Napoleon,(1828) x111:41"*** وفى عام ١٨١٧ الأكثر تفاؤلاً وسط نمو تلقائى سريع لانشقاق شعبى واجتماعات عمومية خاطب هازليت القوة المجمعة للشعور الوطنى والرأى العام فى مقالات من قبيل ما الشعب؟ حيث اختار الرأى الأبعد نظرًا الذى يمتد طوال القرنين السابقين كمقياس نقدى لقوى تشكيل الرأى الفعلية فى العشرينيات من القرن التاسع عشر، كما ترك مفتوحًا بحماس وببذل جهد فى مواجهة شكوك تعاود المجىء للمنظور المعيارى "للثورة طويلة الأمد" لحداثة ديموقراطية يمده بالقوة عقل عمومى أساسه فى المطبوعات.

وكرجل أدب مهما يكن من شىء رسم هازليت صورًا دفاعية متزايدة النزعة القومية لجمهورية أدب مقصورة على السادة، تحتشد فيها النساء المثقفات والموضة الأرستقراطية والذوق المتفرنس فى عصر عودة ملكية البوربون. وقد صدم هازليت المؤلفات الإناث والأرستقراط وتصميمات الصحف المشوشة المتباينة باعتبارها بالتساوى أغراضًا لجمهورية أدبية متعفنة. وفى الجرائد نجد "ترابطات غريبة" من النص والقراءات المتقاطعة بين الأجناس والمقولات تبعًا لهازليت فى "حول محادثة اللوردات "١٨٢٦". وتداخل المطبوعات هذا يجعل الرسام روبنز ***Rubenz*** معادلاً للشاعر كوارلس ***Quarles*** وما يختفى بذلك هى التواريخ متميزة الانفصال للفنون المختلفة. إن الأرستقراط المزيفين للأدب يختلفون عن جمهوريى الأدب الكلاسيكيين بالطريقة التى يحولون بها بسهولة الصلات الاجتماعية إلى رأسمال أدبى، ويعارض بهم هازليت المؤلفين المرتزقة ***street authors Grub***. الذين يتباطئون مبتعدين دون أى امتياز أو بدون "حماية لأشخاصهم". وعندما تختلط

معايير الامتياز الأدبى يلجأ هازليت إلى تغليب كيان "الكتاب" المركز والموحد والمكتمل على الجريدة، والقارئ المنضبط المركز على اللورد عابر الأجناس. ولكن هذا المقال المثبط للهمة يوحى غالبًا بأن هازليت يفضل مشاركة متع؟ التعدد العشوائى للوردات الأدب على الدفاع المتشدد عن " مشروع لا أمل فيه " لجماعة تتبنى هدفًا ميئوسًا منه ***Forlorn hope*** بحثًا عن العبقرية فى الكتب (***XVLL : 16873***). وتخلط مقالات هازليت فى ثمانينيات القرن التاسع عشر الهويات الطبقية والجنسية والقومية فى وصف جمهورية الأدب التجارية الأرستقراطية التى تحركها السوق. ويبدو المشاهير غير المستحقين للأدب المتفرنسون المدافعون عن المرأة فى العشرينيات من القرن التاسع عشر وقد أعادوا اختراع دنيا صالونات الأدب العالمية لمنتصف القرن الثامن عشر، ولكن الآن فى السياق المتحول لأوروبا الحلف المقدس (حلف تطبيق المبادئ المسيحية بين روسيا وبروسيا والنمسا). وذلك هو السبب فى أن "مؤلفى" هازليت المتوحدين الذين لا يتغنى بهم أحد ضئيلى الأحر لهم مذاق قد تمت تنميته محليًا خصوصًا والسبب فى أن المعلقين فيما بعد لن يكونوا مخطئين تمامًا فى ملاحظة أن هازليت نقل دعوته للجمهورية الثورية الفرنسية، مرجعه لسلطة " الرأى العام " إلى ترويج سيرورة مهنية متأخرة لكل الأشياء الإنجليزية[٥٧].

وخلال العشرينيات من القرن التاسع عشر كادت "جمهورية الأدب" أن تصير أسطورة ثقافية، وتنتمى مقالات هازليت منتزعة الوهم عن الجمهورية الأدبية فى منتصف هذه العشرينيات إلى آخر الصور التفضيلية لهذه الجماعة المتخيلة حديثًا فى وقتها المبكر. وبدا أن العبارة فى تسمية مثال أعلى غامض غائم يتضح أنه لم يعد ملصقًا بأى هيكل فعلى للتعلم أو السياسة أو الأدب. وفى أحد الأشكال المهمة تحولت جمهورية الأدب إلى مثل أعلى لنقد رومانسى أوروبى يصل إلى أبعد من العوالم الأدبية لأمم مفردة. وإذ يدخل توماس كارلايل " حالة الأدب الألمانى " إلى القراء البريطانيين فى مجلة متابعات إدنبره ***Edinburgh revirew*** عام ١٨٢٧، قاس الخطو غير المستوى للثقافات القومية المتقدمة ووجد على الأقل تاريخين ثقافيين لأمتين يحتفظان بنفس زمن سرعة الخطو.

" يصور جانب الأدب الألمانى الماضى والحاضر أدب إنجلترا بأكثر من طريقة. وتاريخه يحتفظ بسرعة خطو تاريخنا لأن كل الجماعات الأوروبية وثيقة الارتباط، بحيث إن الأطوار العقلية

---

(57) Crane Brinton, *The political ideas of the English Romantics*, Ann Arbor, mi: University of Michigan Press, 1966. p. 130: see also Gerald Newman, *The rise of English nationalism: a cultural history 1720–1830*. New York: St. Martin's, 1987, pp. 233–44; Marlon B. Ross, 'Romancing the nation-state: the poetics of Romantic nationalism' in Jonathan Arac and Harriet Ritvo (eds.), *Macropolitics of nineteenth-century literature: nationalism, exoticism, imperialism*, Durham, nc: Duke University Press, 1995, pp. 56–85.

فى أى قطر بمقدار تمثيلها لأوضاعها العامة، وموقعها العقلى ليست إلا تكرارات معدلة لطورها فى كل قطر آخر...(٥٨)

ولم تعد صورة كارلايل تقيس أوروبا ككل مقابل الثقافات " البدائية " للسكان الأصليين الأمريكيين الشماليين أو سكان جبال جرامبيان ***Scottish Highlanders*** فى إسكتلندا مثلما كانت الحال فى أوج ازدهار جمهورية الأدب المستنيرة. وبدلاً من ذلك قاس تقدم أو تخلف ثقافات أدبية أوروبية وعينه مثبتة خصوصاًعلى مصير التنوير فى أعقاب الثورة الفرنسية. وما توسط الأشعار القومية كانت أفضل مقولة للنقد. "وكانت أبعد من أن تكون خلف الأمم الأخرى فى ممارسة علم النقد... كانت على نحو متميز وحتى على نحو ملحوظ سباقة (ص. ٥١).

وقد شكلت المقالات الرومانسية المتأخرة مثل هذه استقبال الجمهور للرومانسية باعتبارها ظاهرة أوروبية متزامنة وساعدت على محو ذاكرة "جمهورية الأدب" نفسها. وفى صورة قلمية "للبطل كرجل أدب" عام ١٨٤١ أبرز كارلايل ملامح رجال أدب يمثلون تلك (الرفقة بعيدة الاحتمال لصمويل جونسون وجان جاك روسو وروبرت بيرنز) على حين يصرح بعجزه عن تخيل أى "تنظيم" قد ينتمى إليه رجل الأدب الحديث. وفى قرن تأسيس التخصص الأكاديمى والاحتراف سدد أنتونى ترولوب ***Trollope*** بظاهر اليد ثناء ملتويًا على رجل الأدب؛ وله مهمة لا تتطلب "رأس مال ولا تعليمًا خاصًا ولا تدريبًا وهو صاحب فن لا يقوم أحد بتدريسه" وحده فى هوامش الخطاب الحديث المنظم عند ١٨٧٩(٥٩)، ولكن المهن النقدية وتخصصات المعرفة والمكان المتحول للعلوم الإنسانية التى أسهمت فى تدهور مكانة رجل الأدب وكان عليها ديون مهمة لجمهورية الأدب الحديثة المبكرة قد تحولت فى العصر الرومانسى. وعلى حين أن تفاصيل هذا الجدال تقع خارج نطاق هذا المجلد فإن أهميتها البارزة لاستيعاب نواتج النقد الرومانسى توحى بالطابع المتصل للمجال النقدى معاد الهيكلة الذى صنعه كتاب العصر الرومانسى انطلاقًا من أزمة جمهورية الأدب الحديثة المبكرة.

---

(58) Thomas Carlyle, 'The state of German literature' [1827] in Henry DuC Trail (ed.), *Critical and miscellaneous essays*, London: Chapman & Hall, 1899, pp. 67–8.
(59) Cited in Heyck, *Transformation of intellectual life*, 28–9.

الفصل الخامس عشر

المرأة والنوع الاجتماعى والنقد الأدبى

بقلم: تيريزا م. كيلى

ترجمة: إبراهيم فتحى ولميس النقاش

لقد كان فشل الثورة الفرنسية فى مد مفهوم حقوق المواطنة ليشمل حقوق المرأة نقطة تحول خطيرة فى مناقشة قضية المرأة والنوع الاجتماعى ***gender*** فى أوروبا وبريطانيا.[١] وفيما يخص النقد الأدبى لتلك الفترة، قد غير هذا الفشل وتبعاته الثقافية مسار تناول العديد من الموضوعات مثل: الجنس فى الروح، والعواطف، والحساسية، وروح الأنثى المثالية أو الجميلة توأم الرجل، والجليل، والإبداع، والجمع بين الصفات الأنثوية والذكورية فى إنسان واحد، والحب، والمعارضة أو الثورة، والعبودية. فبعد الثورة تكثف – حتى فى بريطانيا التى كانت تملك تراثا غنيًا من الكتابات المنشورة بأقلام النساء ومن بينها الكتابات النقدية – تكثف العداء تجاه النساء اللاتى مارسن الكتابة أو طمحن إلى دور عام كمثقفات وناقدات للثقافة[٢]. ولا يمكننا تقييم النقد الأدبى المكتوب عن المرأة أو بقلمها فى الفترة الرومانسية دون أخذ تلك الضغوط

---

(١) انظر:

Dena Goodman, Republic 8-10.

أتوجه بالشكر للباحثين الآتية أسماؤهم لمساعدتى أثناء البحث لكتابة هذا المقال:

Daniel Reiss, Thomas Baylis, Anne Mellor, Lori Marso, Ann Gardiner, Jeffrey Cox, Julie Carlson, Jane Brown and Marshal Brown.

(٢) انظر:

Lonsdale, ed., *Eighteenth-Century women poets*, Oxford University Press, 1990, pp. xxxix xl, Anne K. Mellor and Richard E. Matlak, eds. British literature 1780 - 1839, Fort Worh. TX: Harcourt Brace, 1996, p. 33.

الثقافية والتاريخية فى الاعتبار. لقد مارست النساء كتابة النقد غالبًا تحت ستار أدبى سواء كان شعرًا أو قصة أو رسائل أو ترجمات أو حتى أحاديث كتلك التى كانت تدور فى الصالونات الأدبية فى أوروبا. ومن هنا نجد من الضروى تتبع المناقشات النقدية فى دائرة أوسع بكثير من المقالات والمراجعات النقدية. ويقدم هذا المقال والببليوجرافيا الملحقة به مسحًا أوليًا لتلك المادة المتنوعة.

فى فرنسا تتجه المناقشات المتعلقة بالمرأة والنوع الاجتماعى والتى تبدأ بروسو إلى التأكيد على الوضع الإشكالى لشخصياته النسائية ودور العواطف فى مجتمع مدنى، وفى ألمانيا تؤكد تلك المناقشات أو بالأحرى تنقد التماهى المثالى بين المرأة والجمال أو الروح المثالية وتحديدًا دور تلك الروح فى دعم نموذج من الإبداع والخيال لدى الكتاب الرجال يجمع بين الصفات الأنثوية والذكورية. أما فى بريطانيا فنجد دعوة ولستونكرافت ***Wollstonecraft*** إلى "ثورة فى السلوك النسائى"، دفاعًا عن العقل لا العواطف والأحاسيس، فى كتابها "دفاع عن حقوق المرأة" تحذر ولستونكرافت بأن انطلاق ثورة النساء، وهن غير متعلمات، مثل العبيد والجيوش النظامية، قد لا يحالفها الحظ. وبعدما عاشت ولستونكرافت فى باريس الثورة، خفت حماسها للثورة كما أصبحت أكثر اعتدالاً فى رفضها السابق للخيال والعواطف فصارت تعتبرهما من مكونات الفكر العقلانى. إن هذا التحالف الرومانسى المألوف إلى جانب اعتراض ولستونكرافت السابق على الحساسية باعتبارها ضارة بالنساء، كلاهما يشكلان جانبى الجدل الذى استمر بين الكتاب، وخصوصًا النساء الكاتبات، حول الدور المناسب للعواطف والأحساسيس فى الإبداع الشعرى والرواية والدراما وحياة النساء.

وتشهد كتابات جيرمان دى ستايل النقدية والروائية الجانب الأكثر راديكالية من الجدل الرومانسى والتنويرى حول «قضية المرأة» فدى ستايل ترفض نموذج الخضوع الأنثوى وارتباط المرأة بالمجال الخاص، وهو النموذج الذى فرضه روسو على شخصية صوفى فى رواية "إميللى" وعلى شخصية جولى هيلواز الجديدة، ومع ذلك

فإنها تدافع عن التفانى العاطفى لجولى وترى فيه أساسًا أخلاقيًا وجماليًا (وإن كان مستبعدًا) لمجتمع جمهورية ما بعد الثورة [٣]. ففى حين يتجه الرجال لمنطق الحسابات فى سبيل تبسيط الواقع الإنسانى يقعون فى مغالطات بسبب الإفراط فى الإيديولوجية – وهو ما تسميه ستايل بالتهوس الفلسفى – فإن النساء يصبحن الملاذ للإنسانية والعطاء والإحساس المرهف؛" إذ يملكن القدرة على حمل مشاعر عميقة تجاه إنسان ما وبالتالى القدرة على الإحساس بمعاناة الآخرين، وهذا الحس هو ما يدعوها للدفاع عن الواقعية والرواية، ورفض المثالية والمجاز التمثيلى التقليدى وكل الأشكال الكلاسيكية المغلقة والجامدة. وهى تطرح فى كتابها عن الأدب (١٨٠٠) وجوب اختصاص الكاتبات فى الجمهوريات الحديثة بالأدب والرجال بالفلسفة، ورغم أن هذا المشروع يبدو كأنه خضوع للأفكار المعاصرة حول ضرورة اقتصار النساء على كتابة الرواية (والتى لم تكن ستايل قد بدأت بكتابتها بعد حينذاك) فإنه يخفى وراءه مشروعًا أكثر ثورية – ألا وهو الدفاع عن العواطف والعفوية كأساس أخلاقى قوى للجمهورية الليبرالية.

فى كتاب عن الأدب تعمل الاقتناعات الفلسفية والسياسية بالترادف مع المبادئ الأدبية. وتبدى ستايل تفضيلاً للكتاب المحدثين خصوصًا الشعراء الإنجليز. وبعض أسس هذا التفضيل تدل على رؤية مثالية حول بريطانيا التى زارتها فى ١٧٨٩ ولا تدل على الواقع السياسى لتسعينيات القرن الثامن عشر. وعلى العكس من ذلك فإن رؤيتها لفرنسا على وعى حاد بنقاط تلاقى النشاط السياسى والأدبى. وهى تربط ما بين التقاليد المسرحية والطبقة الأرستقراطية لتصل إلى أن المسرح الفرنسى فيما بعد الثورة ينقصه "أبطال حقيقيون لهم نقاط ضعفهم بدلاً من هؤلاء الأبطال المثاليين [٤].

---

(٣) انظر:

Lori Marso, *(Un)manly citizens: the subversive feminine presence in J. J. Rousseau and Germaine de Staël*, Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1998, ch. 1.

(٤) انظر:

Madame de Staël, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Pans: Charpentier, 1887, p. 190.

وتلاحظ الوظيفة السياسية الضمنية للصالونات الأدبية فى النظام السابق: فحرية حوارات الصالونات تمنح السلطة المطلقة وجهًا أجمل، فهو وجه سطحى.

وتصر ستايل فى كتابيها حول تأثير العواطف وحول الأدب وكذلك فى رواياتها أن من يمتلك عواطف قوية يحتاج "لفلسفة" من أجل كبح حماسته، وتوجيه الأهداف الأخلاقية. (قلما تستخدم ستايل مصطلح "العقل" فى هذا السياق، ربما لأنها لاحظت أن تعصب عصر الإرهاب اليعقوبى بدأ مع عبادة العقل). ولأسباب مماثلة، تدافع فى كتابها حول الأدب عن القافية الشعرية والمسرح الشعرى باعتبارهما وسائل مساعدة لاحتواء وتحمل العواطف والأحزان، وعن "المصدر الذى لا ينضب لتأملات المفكرين العباقرة". (ص ٣٣٠). وينبئ الفصل الخاص بالكاتبات النساء عن الازدواجية الواضحة فى صياغة ستايل لبطلات قصصها، اللاتى يملكن من العواطف المتدفقة ومن الحزن ما يكفى لعدة روايات. تفرق ستايل قبل ذلك فى نفس المقال بين "التراجيديا" و"الدراما" فتطرح أحد أشكال هذه الازدواجية: ففى حين تتناول التراجيديا الحقة الموضوعات العامة، تحدث الدراما بشكل كامل فى المجال الأسرى والخاص. تميل بطلات ستايل إلى الوجود الواسع فى الحياة العامة وفى نفس الوقت يحملن طاقة هائلة من مشاعر الحب والحميمية الأسرية وكلها أشياء تتماهى بالنسبة لستايل مع المرأة الحديثة وعظمة الأدب الحديث، وهن بذلك يمثلن ميزة التحقق ونقمته فى ذات الوقت.

تجسد تلك البطلات إذن العواطف القوية والتى قدمتها ستايل بكل ما تحمل من قوة معنوية وخيال مبدع أول ما قدمتها فى أثر العواطف على سعادة الأفراد والأمم (والذى بدأت كتابته فى ١٧٢٩ وتم نشره فى ١٧٦٩) وفى مقال حول القص الخيالى (٥٩٧١) وكذلك فى حول الأدب. أما بطلات روايتى ديلفن (١٨٠٢) وكورين (١٨٠٧) فلا يتمكن من الازدهار طويلاً فى ظل الثقافة التقليدية الصارمة التى يلتزم بها الرجل فى حياة كل منهن التزام شرف. وإن كانت كلاهما مثالاً مأسويًا لما اتسمت

به الرومانسية فى بريطانيا وأوروبا، وما دعم قوتها المعنوية. وتبدى الإيطالية كورين والإنجليزية ديلفن حساسية وحبًّا منزهًا عن الغرض للوطن والناس مما يجعل كلًّا منهما بطلة أكبر من الحياة أو على الأقل أكبر روحًا وأقوى شخصية من الرجل الذى تفقد معه قلبها، ولكن لا تتنازل له عن مبادئها. لقد كانت رواية كورين -على وجه الخصوص- تحذيرًا لنساء تلك الفترة من الثمن الذى غالبًا ما سيدفعنه بسبب حماسهن المعلن على الملأ للرومانسية.

فكورين تخبر احترام الإنجليز والإسكتلنديين للتقاليد وقانون الأب فى شخصية حبيبها أوزولد، ولكنها وحتى ذلك الحين تتجنب السخرية والكراهية لأنها تعيش فى إيطاليا؛ حيث أصبحت بمواهبها ووجودها فى الحياة العامة شاعرة معروفة واسعة الانتشار تسعى روحها العميقة للتواصل فى سبيل دعم التقدم المستنير للمجتمع. وقد أدرك قراء ستايل على الفور أن صفات كورين من موهبة فذة فى الارتجال والانحياز للجليل فى الطبيعة وفى الأخلاق الحميدة وحدسها السريع. كلها صفات مميزة للعقل المبدع الذى خلقها بقدر ما هى مميزة لشخصية كورين. فحين كانت ستايل فى مدينة كابوت بسويسرا ضم صالونها شبكة من عناصر ما بعد الثورة من زائرين ومراسلين فاتسع المدى الفكرى لذلك الصالون عما كان عليه قبل الثورة كما اتسع مدى تأثيره[٥]. وقد كانت ستايل تكتب فى الصباح بعض أجزاء كتابها حول الأدب وتعرضها على زوارها بمسودتها فى المساء. ويؤكد أحد مستمعيها أن تلك العروض غير الرسمية كانت أكثر ألمعية من النص المكتوب، أو هكذا اعتاد سانت بيف أن يردد مسرورًا[٦]. ويتردد كثيرًا فى تلك الفترة الارتباط بين الارتجال النسائى وبراعة الحديث، بالرغم مما سيطرحه كوليردج فى ١٨١٧ عن استلهام قصيدة "كوبلا خان" من حلم رآه. أما بالنسبة للكاتبات المحافظات فى فرنسا من أمثال ستافنى فيليسته دى جنلى فإن رواية

---

(٥) انظر: كتاب آن جاردينر Anne Gardiner الذى يصدر قريبًا حول التاريخ الاجتماعى لحلقة كوبر.
(٦) انظر:
Gretchen Besser, *Germaine de Staël revisited*, New York: Twayne, 1994, p. 63.

كورين (وبالتالى كاتبتها) تنتهك قانون العزلة داخل نطاق البيت والأسرة وهو المبدأ الذى اتخذته دى جينلى للدفاع عن كاتبات الرواية من أمثالها؛ فالكتابة نشاط لا يتطلب الحركة ومن هنا يجبر المرأة على التزام البيت بعيدًا عن الظهور على الساحة العامة. أما وقد أصبحت كورين أحد المشاهد المعتادة للحياة العامة فقد تجاوزت بذلك الحدود التى وضعتها جينلى للكاتبات فى كتابها حول تأثير النساء فى الأدب الفرنسى (١٨١١) وفى غيره من المقالات.

يرجع الفضل لكتاب ستايل "حول ألمانيا"، والذى تمت مصادرته فى ١٨١١ من قبل الشرطة الباريسية وصدر أخيرًا فى لندن عام ١٨٣١، فى نشر معتقدات الرومانسية الألمانية لدى القراء الفرنسيين والبريطانيين، بل إنه يعكس إعجابها بالفترة السابقة على الرومانسية الممثلة فى حركة العاصفة والدفع والمرحلة المبكرة لجوته والمرحلة المبكرة لمجموعة يينا الرومانسية[٧]. ومع ذلك فإن نظرة ستايل لألمانيا تتنبأ بكثير مما سيشغل الحركة الرومانسية مثل العبقرية الشعرية والحساسية العاطفية والمثالية فى الرؤية والتى كانت محل إعجابها لدى أ.ف. شليجل. وفى داخل ألمانيا اتخذت الأفكار المثالية حول المرأة والإبداع والجنسين دائمًا أشكالاً أدبية مختلفة، من الأنثى المثالية (والخاضعة) أو "الروح الجميلة" للأخت فى المسرحيات المبنية على السيرة الذاتية لجوته فى بداياته، وفى أخت وأخ، وميجون وناتلى فى رواية سنوات تعلم فيلهلم ماستر، إلى مارجريت فى فاوست الجزء الأول، وافجينا فى إفيجينا فى تاورس، إلى بطلة رواية فريدريش شليجل لوسينده.

ومن داخل دوائر الحركة الرومانسية أو على أطرافها سواء فى يينا أو برلين أو حول جوته فى فايمار، اتجهت النساء اللاتى حاولن الخروج على الدور المفروض عليهن فى الجماليات المثالية للحركة الرمانسية إلى القيام بذلك بشكل غير مباشر وعادة عن طريق الروايات، مثلما فعلت شارلوت فون شتاين، وهى الأصل الذى

---

(٧) انظر:
Lilian Furst, *The contours of European Romanticism*, London: Macmillan, 1979, pp. 56–73.

صور جوته بناء عليه شخصية البطلة فى مأساة إفيجينا فى ١٧٧٩؛ إذ كتبت بعد ذلك بسنوات ردها فى رواية ديدو والتى وزعتها فى نسخ بخط اليد. اعتمدت شتاين على مصادر سابقة على فرجيل وقدمت مأساة موت ديدو على أنه اختيار تقوم به البطلة لتنقذ نفسها من زواج لا ترغبه من ملك بربرى. وعلى عكس بطلة جوته التى تخضع لقرار التضحية بها ولكن تنقذها فى النهاية قدرتها على التأثير بالكلام على الشخص الذى سلبها حريتها، ثوس البربرى، فإن بطلة شتاين لا تخضع لأحد، وتختار الموت بلا مساعدة من أخيها بجماليون، وبعكس أورست الأخ الحامى فى مسرحية إفجينيا والذى استلهمه جوته من شخصيته هو، وكان يقوم بتمثيل دوره عندما تم عرض المسرحية للمرة الأولى، فإن بيجماليون عند شتاين الذى قتل زوج أخته هو أول من يعتدى عليها ، وردًا على مسرحية جوته المثالية التى ينقلب فيها الصراع العنيف بين أورست وثوس فى النهاية عن طريق خضوع إيفيجينا ودعوتها العاطفية للسلام، تقوم شتاين بتخيل بطلة ترفض الخضوع بهذا الشكل الصارخ وتختار الموت؛ لأنه يحفظ لها هويتها فى مواجهة العالم الذى تحيا فيه، عالم يحكمه أخوها الطاغية الذى لا يقبل التغيير. وتتناثر عبر الرواية إشارات إلى المؤامرات القانونية فى محاكم فايمار وإلى حوارات ورسائل جوته فى بداياته، مقدمة لمحة ساخرة وواقعية لشخصية جوته من أجل رفض مثال المرأة الخاضعة التى كانت شتاين نفسها نموذجه[٨].

وفى السنوات الأولى للحركة الرومانسية الألمانية كان مثل هذا التصوير المثالى للمرأة يدعم تصورًا عن وحدة الشعر والعبقرية الجامعة للصفات الأنثوية والذكورية، ويعتبر شليجل فى كتابه "حوار حول الشعر" (١٨٠٠) أن لورا عند بترارك تعبر عن القيمة الشعرية للروح الأنثوية الجميلة: "إن أغانى [بترارك] هى خلاصة حياته تشتعل فيها روح واحدة تجمعها فى عمل لا يتجزأ ؛ حيث روما الأبدية على

(٨) انظر:
Katherine Goodman, 'The sign speaks', *In the shadow of Olympus: German women writers around 1800*, Katherine R. and Edith Waldstein (eds.), Albany, ny, State University of New York Press, pp. 71–94.

الأرض، والعذراء فى السماء تعكس لورا وحدها قلبه؛ ويرمزان فى حرية بديعة إلى لب الوحدة الروحية للشعر كله"[٩]. وتتردد فى شذرات نوفاليس "عن جوته" ١٧٨٩ رؤية شبيهة حول بطلات جوته فى مرحلته المبكرة. كما يرى نوفاليس فى "دراسات فى الفنون البصرية" ١٧٩٩ أن المناظر الطبيعية هى المرادف البصرى للحركة الداخلية للكائن الرومانسى الذى يجمع ما بين الصفات الأنثوية والذكورية: "المتدفق والصلب، الذكر – الأنثى، المنظر الروحى وعمقه الجيولوجى، الطبيعة وتنويعاتها."[١٠] عظام الرجل وجسد المرأة.

ويقدم حوار شليجل الشخصيات النسائية باعتبارهن مشاركات فى الحوار الفكرى والأدبى بقدر ما تطرح الأسئلة على الشخصيات من الرجال فيستمر الحوار. فالرجل هو طرف الحديث الذى يسيطر على التبادل الميتافزيقى والجمالى الذى ينتج عن الحديث. (ص ٧٥) فعندما تعلق أماليا على الأنواع الأدبية والتصنيفات "إننى أقشعر عندما أفتح كتابًا فأجد فيه الإبداع والأعمال الإبداعية مصنفة تحت بنود مختلفة". فيرد ماركوس بغير اهتمام" لا أحد يتوقع منك قراءة كتاب فظيع كهذا، ومع ذلك فإن ما ينقصنا حقًا هو نظرية للأنواع الأدبية". وبعد ذلك يتوجه بملاحظاته إلى لوديفيكو باعتباره طرف الحديث المفترض فيه إدراك ذلك النقص أكثر من أماليا التى لا تدركه ولا تستطيع طرحه. وتقف الرواية فى صف أماليا إذ تظل على دفاعها عن وحدة وتجانس الإبداع والأعمال الإبداعية أخلاقيًا وجماليًا (ص ٥٧–٧٧) وهى الفكرة النقدية المتوافقة مع وضعها الذى يكاد يكون رمزيًا لتجسيد الوحدة الروحية للشعر، مثلها مثل لورا عند بترارك. ويعبر أنطونيو فى رسالة لأماليا عن تصوره أن النظرية

---

(٩) انظر:

Friedrich Schlegel, *Dialogue on poetry and literary aphorisms*, University Park, pa: Pennsylvania State University Press, 1968, p. 68; *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. ii: *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801)*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1967, pp. 284–351.

(١٠) انظر:

German aesthetic and literary criticism, p. 109.

الأدبية " من متع المثقفين التى لا تناسبها [كامرأة]،" ردًا على رفضها لتعريفه للرواية (بعدما طلبت منه تعريفها) "بكتاب رومانسى"، واعتبرته "تصنيفًا لا معنى له". (٨٩ – ١٠١) أما أنطونيو فقد استمر فى صياغة مزيد من التعريفات حول الفرق بين الرواية والدراما والملحمة. وطبقًا لمحدثها، فقد ظلت أماليا غير مقتنعة بل وربما ملت: "فيما بعد نسيت أطروحتك أو تخليت عنها وقررت القول إن كل هذه التقسيمات لا تؤدى لشىء، وإن هناك نوعًا واحدًا من الشعر ما يهم هو أن يكون جميلاً، ولن يهتم بالعناوين والتقسيمات غير المتحذلقين." (ص ٢٠١).

بمعنى ما، تحمل أماليا أحد المعتقدات المهمة لأطروحة شليجل ذات القطبين حول الشعر، فى حين يمثل أنطونيو والمتحدث الآخر القطب الثانى – ألا وهو تحليل الأنواع الأدبية. فمعًا يشكل الاثنان التراوح الذى يخلق المفارقة الرومانسية التى تحمل هنا – وفى مجالات أخرى كذلك – فى توازن خلاق مقولتين فلسفيتين وتأويليتين متعارضتين فى السطح ولكن توازن كل منهما الأخرى. ولكن التعالى الذى يتوجه به المتحدثون من الرجال فى حديثهم للطرف النسائى يحمل صدى تعليق فريدريش شليجل فى "حول الفلسفة: عن دوروثيا: *"An Dorothea Uber die Philosophie*؛ حيث يقول "إن الأسرة والبيت ليسا بالنسبة للمرأة قدرًا، بل إنها طبيعتها ووضعها". كما يحمل صدى التماهى الذى رآه شيلر قبل ذلك بين النساء والأطفال والعبقرية المميزة للشعر الساذج[١١]. فكما يوحى إعادة التركيب الخيالى الذى قام به روسو لحالة الطبيعة، فإنه بسبب حاجة العبقرية الطبيعية أو الفكرية لاكتساب الشاعر الحساس الحديث (أى وعى الحركة الرومانسية) فإن ذلك الشاعر الحساس يتفوق من ناحية القدرة النقدية على (الفكر) الفطرى؛ يملكها الرجال العظام وللنساء الجسد. فإذا كانت الحالة أن النساء هن الشعر وأن عدم رغبتهن فى الخوض فى التصنيفات النقدية

---

(١١) وردت ملاحظة شليجل فى:
Goodman and Waldstein, "Introduction," *In the shadow of Olympus*, pp. 22–3; Friedrich von Schiller, *Naïve and sentimental poetry*, *On the sublime*, Julius A. Elias (trans.). New York: Ungar, 1966, pp. 97–8.

والنظرية هو بمثابة تعبير مجازى عن هذه الحقيقة، فإن النساء لا يمكنهن أن يكن ضمن فئة الشعر الحساس الواعى بذاته بما أنهن لا يستطعن ممارسة النقد بكفاءة.

إن هذا الاستقطاب لا يشبه أبدًا البرنامج الذى أكدته المجموعة الرومانسية الأولى فى يينا ونقل عنها. فى ١٧٩٩ استقر الأخوان شليجل مع زوجة أ.ف. شليجل كارولينه (والتى ستتزوج من شيلنج فيما بعد) ودوروتيا فيت حبيبة فريدريش شليجل (وزوجته فيما بعد). وما لبث أن التحق بهؤلاء الأربعة الشاعر لوفيج تيك ثم فخته وشيلنج والشاعر نوفاليس وكلمنس برنتانو، وهو أخو بيتينه فون أرنيم التى أقامت فيما بعد صالونًا أدبيًا فى برلين. وقد عاش بعض أعضاء المجموعة فى بيت واحد وعاش الآخرون فى بيوت متلاصقة وقد حددوا مشروعهم الجمعى للحوار والكتابة الفلسفية والشعرية بفن الحياة ***Lebenskunst***. وقد قامت نساء مجموعة يينا وهما كارولينه شليجل ودورتيا فيت بالمساهمة بمقالات أو المشاركة مع غيرهن بكتابة مقالات نشرت فى جريدة فريدريك شليجل الأثينيوم. وقد عملت كارولينه و أ.ف. شليجل على ترجمة شكسبير وكتبت دوروتيا فايت رواية فلورنتين.[١٢] ورغم أن المجموعة ما لبثت أن تفرقت فإن السجل الأدبى لتلك التجربة القصيرة يشير إلى أن الاختلافات الأساسية حول النوع الاجتماعى والإبداع كانت موجودة فى تلك المجموعة. وتقدم لنا حياة وأعمال كارولينه "شليجل شلينج، على حذرها، حالة دالة فى هذا السياق.

تسجل رسائل كارولينه فى يينا تنامى ثقتها فى حكمها (حسها) النقدى. وفى المراجعات التى كتبتها فى الأثينيوم أثناء فترة يينا كانت تفضل الأعمال التى تربط بين الهموم العامة والمشاعر الخاصة. وبالفعل ففى المحاكاة الساخرة التى كتبتها حول رسالة فريدريش أخو زوجها (فى ذلك الوقت) فى ١٨١٠ تؤكد على "أن الأخلاق الفلسفية تأتى فى مرتبة أدنى من السياسة". لقد كانت كارولينه العمود الفقرى للمنزل والأسرة بالنسبة للمجموعة كلها وكانت تفضل أن تنشر أعمالها، سواء تلك

---

(١٢) انظر : Goodman and Waldstein، مرجع سابق ، pp. 12.

التى كتبتها وحدها أو بالاشتراك مع شليجل، تحت اسم شليجل حتى تتجنب النقد الموجه للكاتبات، إلا أنها بمجرد ما تركت يينا وشليجل وارتبطت بشيلنج وأصبحت المسئولة عن بيوت أخرى فى مدن أخرى تحول حسها الأدبى وطموحها بعيدًا جدًا عن التركيز المثالى والذاتى للحركة الرومانسية فى بداياتها. فقد فضلت - وهى المتحدثة الفذة وكاتبة الرسائل - التبادل النقدى الذى كانت تمده تلك الأشكال عن أشكال أخرى مثل المذكرات والسيرة الذاتية والروايات المعاصرة بقصصها العاطفية المفرطة فى الخيال. وبالرغم من أنها بدأت فى كتابة رواية سيرة ذاتية، فإنها ما لبثت أن تركتها. وتشير رسائلها إلى السبب وراء ذلك؛ ففى عصر اشترط على البطلات من أمثال مارجرت وأفيجينه - بطلات جوته - التضحية بالنفس، رأت كارولينه شليجل شيلنج فى نفسها "امرأة طيبة ليست ببطلة" وأكدت بوضوح "أننى لا أؤمن بالتضحية"(١٣).

لقد تم إهمال رواية دوروتيا فايت فلورنتين (١٨٠١) طويلاً باعتبارها رواية نسائية تافهة، ولكنها يمكن أن تكون محاكاة ساخرة لرواية شليجل لوسيندا (١٧٩٩) بتصويرها الشخصيات المسطحة لنساء خاضعات مسجلة مكانة الكاتبات فى بدايات الحركة الرومانسية الألمانية. إن حياة البطل، الذى تحمل الرواية اسمه، تستدعى قصة رواية جوته سنوات تعلم فيلهلم مايستر، وهو العمل الذى كان شليجل يعتقد أنه يمثل أساس الحركة الرومانسية وقد أخذ عنه روايته لوسيندا، وهو كذلك العمل الذى استاءت منه فايت استياء واضحًا. فبطل رواية جوته يسعى عن طريق سلسلة من العلاقات النسائية لتحديد نفسه جماليًا عن طريق "الأنثى الخالدة"(١٤). وقد أدرك شليجل ميل القصة إلى الجانب الذكورى فى لوسيندا فأطلق عليها "الجزء الأول" واعدًا بتحليل الجانب الأنثوى فى جزء لاحق لكنه لم يدخل حيز التنفيذ قط. فلوسيندا وإن

---

(١٣) انظر :

Sara Friedrichsmeyer, 'Caroline Schlegel-Schelling', in *ibid.*, pp. 125–6; 124.

(١٤) انظر :

Martha B. Helfer, 'Dorothea Veit-Schlegel's *Florentin*: constructing a feminist Romantic aesthetic', *German quarterly* 69 (1996), p. 151.

كانت بطلة الرواية فدورها يتمثل أساسًا فى كونها المحرك السلبى للهوية الجامعة بين الصفات الأنثوية والذكورية لحبيبها جوليوس. أما فى رواية فلورنتين فإن تبادل الأدوار الساخر بما يحدث فى رواية لوسيندا يسترعى النظر فيما تحمله من مسلمات حول الأدوار الاجتماعية والنساء والذاتية الرومانسية. تجعل فايت من بطلها رجلاً (فلونتين) وتعطيه اسمًا نصف أنثوى وحبيبة اسمها جوليان وترصد مجهوداته الفاشلة ليكون أبا لطفل على صورته كوسيلة لولادة هويته الخاصة. فى مجملها، تعيد هذه الأصداء خلق المحركات الجنسية والجمالية للروح الرومانسية الجامعة بين الصفات الأنثوية والذكورية فى شكلها الروائى وتكشف عن الثمن الأدبى بالنسبة للنساء من جراء هذا الوضع المثالى للمرأة الذى يستبعدها.

***

استمرت هذه الاتجاهات طوال فترة بدايات الرومانسية الألمانية، وخصوصًا فى برلين، حيث أقامت فون أرنيم وراحيل فون فارنهاجن فون إنس صالونات أدبية دارت فيها الحوارات المميزة للحركة الرومانسية بين الرجال والنساء. ومثلهما مثل فردريكه هيلين أنجر، زوجة الناشر الذى قام بنشر سنوات تعلم فيلهلم مايستر لجوته، والتى أعادت فى رسائلها إلى جوته وفى رواياتها فيما بعد فكرته المثالية عن الروح الأنثوية الجميلة،[١٥] قامت أرنيم وفارهاجن بتخيل "حوارات" مع جوته تميزت بالتنافس كما تميزت بالتعبير عن الإعجاب الشديد. وتتخذ الرواية الأولى لأرنم مراسلات جوته مع طفل شكل رواية رسائل تصف فيها مبادلات مبدع يحمل بصمات الحركة الرومانسية من عواطف وعفوية وحدس. أما الثلث الأخير من الرواية والذى يتحول عن شكل الرسائل فيسجل إحباط أرنيم لعدم تجاوب جوته فى واقع مراسلاتهما. أما روايتها الثانية شجرة اللبلاب فتسجل سلسلة مراسلات تحمل تحققًا أكثر وعاطفة

(١٥) انظر :
Susanne Zantop, 'The beautiful soul writes herself', in *In the shadow of Olympus*, Goodman and Waldstein (eds.), pp. 30–51.

متبادلة بين أرنيم وكارولين هفون جند روده [١٦]. وبذلك تكون قد سجلت طموحًا لم يتحقق إلا فى اختراق تاريخ الصالون الأدبى فى أوروبا، حيث تركت مشاركة النساء الفاعلة فى الحوارات شعورًا بالقلق بقدر ما تركت شعورًا بالرضا.

وفى إنجلترا- كما فى أوروبا- سادت قضايا النوع الاجتماعى والكاتبات من النساء نقاش المؤمنين بالحساسية. ويتمثل النقد الأكثر تكرارًا فى الرأى القائل بأن النساء، بما فيهن الكاتبات، يظهرن أو يستغللن الحساسية الضعيفة أى الخضوع للمشاعر والعجز الأخلاقى والذى يفتقر إلى اتزان العقل. ومع أخذ هذا الخطر فى الاعتبار ترى ولستونكرافت وأوستن أن النساء اللاتى يحكمن حساسياتهن أكثر قدرة على أن يصبحن كائنات قوية العقل والأخلاق. وفيما بعد عام ١٧٩٣ قامت وليستونكرافت وستايل وبعض الكاتبات المنتميات للحركة الرومانسية ممن لم يشهدن مناخ القمع السياسى لفرنسا الثورة، بالتقليل من التعبير عن إعجابهن بالعقل فى مقابل المشاعر، ربما بسبب الأذى الذى نتج عن عبادة العقل الذى دعا إليه روبسبير ولجنة الأمن العام، ولكن أيضًا بسبب سيادة العواطف والحساسية على نقد تلك الفترة وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالنساء والنوع الاجتماعى والعبقرية.

إن دفاع الحركة الرومانسية المعقد عن العواطف بما فى ذلك العواطف المعبر عنها بلاغيًا يساعدنا على فهم الشعبة المستمرة لكتابات ستايل، وتحديدًا رواياتها. ويدلنا كتاب ماريا جين جوزبيرى تاريخ امرأة متحمسة وهى قصة عن شابة تواقة للشهرة تعيد للأذهان قصة كورين، يدلنا على أن ما جذب الإنجليز وخصوصًا النساء منهم إلى الرواية لم يكن ببساطة تغنيها بالحساسية ولكن إمكانية رسم صورة بطلة تستحق بسبب عواطفها وقدراتها مكانًا على الساحة الأدبية. ونجد فى قصيدة بولوهيل قدحًا وهجاء فى مثل هذه الطموحات، وهى أحد الأمثلة للرد فيما بعد للثورة على

---

(١٦) انظر :

Waldstein, 'Goethe and beyond', in *ibid.*, pp. 98–113.

النساء اللائى ظهرن بدرجة ما، وكان لهن دور فى الحياة العامة ككاتبات للرواية أو الشعر أو النقد. ترصد ميلور وغيرها شكلين من الاستجابة لنداء العداء الحاد تجاه كاتبات الشعر من النساء: الأول هو اتجاه "الشاعرة" هيمناس ولاندون وغيرهما اللائى مارسن الكتابة ولكنهن نصحن بالتزام الكاتبات بالبيت والأسرة، كما كان حال جينلس فى بدايات القرن. أما الثانى فكان عند النساء من الناقدات والشاعرات من أمثال باربولد وسميث ومور ووليامز وأوبى اللاتى اتخذن موقع واعظات المعارضة من أجل كسب الشرعية لصوتهن ككاتبات وناقدات فى ساحة الحياة العامة [١٧].

وعلى اختلاف أوضاع النساء بين من رأت فى نفسها كائنًا منزليًا فى الأساس تكتب للجمهور العام بسبب الضرورة أو من داخل نطاق البيت والأسرة، أو تلك التى دخلت الساحة العامة للثقافة الأدبية، فإن النساء فى إنجلترا وإسكتلندا وإيرلندا وويلز أنتجن كمًا هائلاً من الأعمال فى النقد الأدبى فى تلك الفترة منها المنشور ومنها ما تم تداوله فى دوائر خاصة. وكانت الأشعار والروايات الرومانسية أكثر موارية بسبب المناقشات المستترة بلاغيًا للنساء والشكل الثقافى لهن. وقد أنتجت كاتبات دراما مثل بايلى ***Baillie*** وانشبالد ***Inchbald*** نقدًا منشورًا كبير الحجم. وتهتم بايلى بالنظرية الدرامية وإنشبالد بتاريخ النقد الدرامى والإنتاج المسرحى. وكانت الشاعرات من أمثال روبنسون سيرادرد وخصوصًا باربولد ***Barbauld*** ناقدتين أدبيتين بارزتين. وفى حالة باربولد يمتد نطاق النقد من مقال القرن الثامن عشر، من تاريخ الرواية البريطانية إلى السياسة والنظرية الأدبية. وبالنسبة لكاتبات مثل سميث ومور شاركت منظورات متميزة تربوية وأخلاقية وشعرية الفضاء النقدى والأدبى نفسه. وقد نشر النساء أكثر مما اعترف بهن حاليًا فى الجرائد ومجلات المراجعات النقدية.

---

(١٧) انظر :
Anne K. Mellor, 'The female poet and the poetess: two traditions of British women's poetry, 1780–1830', *Studies in Romanticism* 36 (1997), pp. 261–76.

وقد أصدر عدد من الكاتبات ذوات الإنتاج المنشور فى تلك المرحلة بما فيهن إدجورث ***Edgeworth*** وبيرنى ***Burney*** وكذلك بعض اللائى فضلن عدم نشر أعمالهن مثل دوروثى وردزورث **Dorothy Wordswoth** أحكامًا أدبية فى أشكال تبدو عرضية أو اجتماعية (خطابات إلى أصدقاء) أو مرتجلة. وفى الأعمال المنشورة خدم الارتجال قناع شخصية ***persona*** "الشاعرة الرومانسية التى تدعو إلى كتابة فن لغوى[١٨] أقل تهديدًا لأنه أقل تعمدًا وتخطيطًا. ولكن قناع الشخصية هذا قد يكون هادمًا بقدر أكبر من كونه خاضعًا فى البطلات الإنجليزيات اللائى يستعرن قناع ستايل: "كورين"، وبينهم "المتحمسة" الأنثى عند جوسبرى **Jewsbury** وبطلة شخصية لاندون ***Landon*** فى المرتجلة ***The improvisatrice***. وآخر "رسائل عن النساء" ***Epistles on women*** للوسى إيكين **Lucy Aikin** تجعل من ارتجال الإناث ملمحًا من ملامح نظرية أدبية مؤسسة فى المحادثة والاتصال الاجتماعى والمناقشة العمومية [١٩]. إن الارتجال والمحادثة الأنثويين اللذين كانا من قبل نموذجًا رسميًا فعليًا فى الهجمات الشعرية على النساء (تذكر بوب ***Pupe***) صارتا الآن أشكالاً من النقد الأدبى.

وهذه النظرة إلى النساء والنقد كانت بعيدة عن أن تكون إجماعية. ودراسة ولفسون ***Wolfson*** عن كيف عرّف الرومانسيون "جنس الأرواح" توحى بلماذا اعتقدت ولستونكرافت أن الأرواح لا تنتمى إلى جنس وهو موقف سمح لها أن تقوم بالتفاف ختامى حول مزاعم سابقة تدعى أن الروح الأفضل هى الروح الذكر. ووضع ملاحظة كوليردج عن أن عقلاً كبيرًا يجب أن يكون متصفًا بصفات الجنسين

---

(١٨) انظر :
Richard C. Sha, *The visual and verbal sketch in British Romanticism*, Philadelphia, pa: University of Pennsylvania Press, 1998, p. 125.

(١٩) انظر :

Mellor, 'The female poet and the poetess', p. 276.

. **androgenous** فى سياقها تدلل على حضور صفات أنثوية فى أذهان الذكور العظيمة وبالمثل، إن اعتقاده بانتماء جنسى للأرواح يتخيل أن روح الأنثى تعكس خصائص جسد مؤنث وأبعد من ذلك أن الأرواح المؤنثة تقدم عونًا شبه جسدى للإلهام الإلهى "والمذكر". وكتاب جوسبرى **Jewsbury** تاريخ شخص متحمس يستحوذ على لغة آسيا فى عمل بيرسى شيلى "بروميثيوس طليقا" للاحتفال بالقوة العقلية لروح بطلتها الأنثى بذلك يعيد كتابة تحالفات شيللى الشعرية المبكرة بين النساء والطبيعة والمادة. إن الازدواج حول التشكل الثقافى والجنسى يعقد بطريقة مختلفة قناع الشخصية الشعرية لكيتس وبيرون جاعلاً منهما شريكى فراش شديدى الغرابة. إن الصوت الشعرى المهتاج كاره النساء والمشتهى لهن الذى يستعمله يعقّده وعيه بالاستهزاء من تأنث لهجة شرق لندن الموجه إليه. كما أن اللغة البلاغية التى يستعملها بايرون لتقديم أبطال مثل القرصان وسارداناپالوس **Sardanapalus** ودون جوان **don Juan** عرضة لاختلاط شديد حول التشكل الثقافى للجنس والفاعلية المذكرة المفترضة كلما نضج الأبطال الرومانسيون متسمين بالاستبطان وعدم الفاعلية، كما أن الشخصيات المؤنثة تكتسب فاعلية غالبًا ما تحزن مبدعيهم الذكور. ومثل بياتريس فى آل تشنتشى **The Cenci** لشيلى تكون هذه الشخصيات المؤنثة موقعة الاضطراب فى هياكل السلطة الذكورية (النقدية والدرامية) بواسطة التعبير عن ذواتها [٢٠].

ووجدت الشكوى المعادية للمسرح القائلة بأنه، كما تضع كارلسون المسألة "يهدد الثقافة مثل المرأة بمسرحيات عن الهوية (الذاتية) والجسد"[٢١] أرضًا أرحب فى

---

(٢٠) انظر :

Susan J. Wolfson, 'Gendering the soul', in *Romantic women writers: voices and countervoices*, Paula R. Feldman and Theresa M. Kelley (eds.), Hanover, ny: University Press of New England, 1995, pp. 33–62.

(٢١) انظر :

Julie A. Carlson, *In the theatre of Romanticism: Coleridge, nationalism, women*. Cambridge University Press, 1994, p. 7.

الدراما والنقد الرومانسيين. وفى هذا الوقت مثلت النساء أدوارًا مؤنثة كانت من قبل يمثلها الرجال، وأولئك النسوة اللائى كن كاتبات دراما وناقدات رسمن بمقياس دقيق شخصيات النساء ودورهن فى المسرح. والقلق الذى يتخلل تمثيلات كوليردج الدرامية للشخصيات المؤنثة وازدواجه نحو الممثلات اللواتى اعتمد عليهن نجاحه المسرحى ويوحى بالتشكك والتناحر الأساسيين اللذين استمرا حتى بعد أن صارت الممثلة مسز سيدونز ***Mrs Siddons*** "الملهمة التراجيدية" لتصوير جوشوا رنولدز ***Joshua Reynolds*** لا لكونها ببساطة موديل التصوير. وينقل العنف المجازى والواقعى الذى هو إحدى نتائج التشوش الشهوى والنقدى عند هازليت ***Hazlitt*** والخلط بين النساء والممثلات وبينهما والتجرد من امتلاك الذات ***self dispossession*** على نحو صريح هذا التناحر[٢٢]. ويتعرف الناقدات الرومانسيات على نحو مختلف على ذلك وعلى توترات نقدية أخرى يكون فيها الشكل الثقافى للجنس جزءًا من الحبكة الفرعية.

وتعيد جوانا بايلى ***Joanna Baillie*** توجيه مناقشة الانفعالات البلاغية والدرامية والحساسية المؤنثة بوضع الاثنتين معًا فى جمالية واقعية بدلاً من أن تكون مجازية وذلك فى "خطابات التقديم" لكتابها "سلسلة مسرحيات" حيث تقدم كل منها شخصيات تجسد دراميًا عاطفة ما أو صراع عواطف. وهى تدلل تبعًا لذلك على الاهتمام الدرامى بالشخصيات التى تختلط عندها الانفعالات والدوافع. ومثل هذه الشخصيات تهمنا كما تؤكد لأننا نتعرف عليها. وإذ تقلب المنضدة على المعايير البطولية التراجيدية والملحمية -وبطريقة أكثر رهافة- على المجهودات السائدة فى وقتها لاستبعاد النساء من الساحات العمومية كالمسرح تدلل على أن الشخصيات الرئيسية الدرامية ستكون أكثر قدرة على إثارة اهتمامنا الأخلاقى المتعاطف "إذا كانت مكابداتها أكثر ألفة وعائلية": "إن ملكًا يعزل عن عرشه لن يحرك تعاطفنا معه بتلك القوة مثل إنسان عادى نزع عن صدور عائلته". أو كامرأة عادية مثل جين دى

---

(٢٢) انظر المرجع السابق ص ص ١١٧ – ٣٢ و ١٤٧.

مونتفورت **Jane de Montfort** فى مسرحية دى مونتفورت الذى يكون وضعها كبطلة بلا لقب من حيث الترجيح، ولكنها تدعيه فى هذه المسرحية قد يكون مؤمنًا فى إنتاجها لأن مسز سيدون قامت بالدور. وتمنح بايلى مد تدليلها ليشمل النساء فى ملاحظة: "بدرجة ما من تخفيف الحدة أو التهذيب يكون لكل فئة من الأبطال التراجيديين الذين ذكرتهم نظيراتهن وسط البطلات" بما فيهن "العظيمات النبيلات" و"الانفعاليات النزقات" مثل "الرقيقات" الحنونات"[٢٣] وتلمح بايلى إلى أن الفئة الدرامية الأسهل تمثلاً للفهم السائد معياريًا للحساسية المؤنثة الرقيقة الحنون تقدم إطارًا شديد الضيق للعاطفة الأنثوية. وفى الوقت نفسه تسترجع بايلى الدائرة المنزلية التى رغب نقاد مثل بولهويل **Polwhele** لحصر المرأة فيها بإعادة تخيلها كمساحة فعل تراجيدى ووجدان تراجيدى من المحتمل أن تهم جمهورًا قارئًا ومتفرجًا يضم ضمنًا نساءً ورجالاً.

وفى كتاب المسرح البريطانى متعدد الأجزاء الذى تكون من اثنى عشر إلى خمسة وعشرين مجلدًا فى طبعات بين ١٨٠٦ و ١٨٢٣ تقدم "ملاحظات" إليزابث إنشبالد **Elizabeth Inchbald** وتعليقات نقدية موجزة وتواريخ تمثيلية لكل مسرحية. ويتأسس النقد التطبيقى لإنشبالد فى مبادئ واقعية وأخلاقية وأخذ فى الاعتبار على نحو جيد الاطلاع لإنجاز شكسبير الدرامى. وهى تلاحظ أن مسرحية أورونوكو **Oroonoko** لتوماس سوذارن **Thomas Southern** لم تمثل قط فى ليفربول؛ حيث كان ينبغى أن تمثل بمقدار ما كان تجار هذه المدينة الكبيرة قد حصلوا على ثرواتهم بواسطة تجارة العبيد[٢٤] وعلى اعتراضات بأن الأشرار فى مسرحيتها عهود العشاق **Vows of Lovers** لا يعاقبون أبدًا ترد بتقديم مخطط أخلاقى أكثر باطنية؛ حيث

---

(٢٣) انظر :

Joanna Baillie, 'Introductory discourse', in *A series of plays*, 1798, rpt. London: Routledge, 1996, vol. i, pp. 35–6.

(٢٤) انظر :

Inchbald, 'Remarks', in *The British theatre*, 25 vols., London: Longman, 1808, vol. v, p. 4.

يكون الضمير نفسه هو العقاب (*II: 7*) وليس لديها شيء حسن تقوله عن عروض لروميو وجوليت أو لير التى تغير الاتجاه نحو نهايات سعيدة.

ومختصر إنشبالد عن النساء فى المسرح متعدد درجات اللون بطريقة حكيمة. ودفاعها الجزئى عن ضربة جسور بالنسبة لامرأة ***A bold stroke for a woman*** يقر بأنها تروق "لذوق الجمهور الهابط" ثم تصوب الضربات نحو كُتَّاب المسرح الذكور الذين يفعلون المثل على الرغم من أن "ثرواتهم ليست معتمدة بالكامل على جهودهم العقلية" (*IX:3-4*) وتلاحظ إنشبالد بجفاء أن ليونتس ***Leontes*** (ملك صقلية الغيور سيئ الظن بزوجته وصديقه – المترجم) فى حكاية الشتاء لشكسبير يبدو أفضل بالنسبة لصحبته النسائية (*XII: 5*) وعندما تراجع عرضًا لإيزابلا تأليف سوذرن، حيث تأخذ الناضجة مسز سيدونس دور البطولة النسائية وقد صارت "تعبد بحماس" بدرجة لم تكن تحققها على خشبة مسرح لندن فى "ريعان شبابها وجمالها،" تلح إنشبالد ضد مزاعم بالعكس، متسائلة" من الذى سيدعى أن القدرات العقلية ليس لها سحر فى الجنس النسائى؟ "(*IX:3*) وهى تعجب ببايلى "كامرأة عبقرية" ولكنها تنتقد بطل دى مونفورت على أساس أن دافعه غير المحدد لكراهيته التى تلتهمه بالكامل تومئ بقدر أقل إلى بطل تراجيدى من إيمائها الأكبر إلى "عقل المجنون الذى تستبد به فكرة واحدة متصلبة. (*X:3-4*).

وكتاب أنَّا جيمسون Anna Jameson خصائص النساء: أخلاقيا وشعريًا وتاريخيًا ***Characteristics of women, moral, poetical and historical*** يقدم تأملات نقدية مدعمة بقوة للنساء كشخصيات درامية. وعلى الرغم من أنها مبالغة فى البحث عن اللياقة حيث تنسب إلى أوفيليا "سمات التواضع واللطف والرقة التى بدونها لا تكون المرأة امرأة "[٢٥] فإن المسافة النقدية من هذا التقدير عند مقالها عن ليدى

---

(٢٥) انظر :
Anna Jameson, *Characteristics of women, moral, poetical, and historical*, 2nd edn, New York: Wiley and Putnam, 1847, p. 134.

ماكبث هائلة. وتلاحظ جيمسون أنه فيما عدا الإقرار بأنها واحدة من "أشد إبداعات شيكسبير جلالاً" فإن النقاد لم يكن لديهم إلا القليل ليقولوه عن هذه الشخصية. ويصحح طول وثقل ما كان على جيمسون أن تقوله عدم التوازن هذا. وهى تبدأ بتأمل مسز سيدونس للدور "لقد سمعتها تقول إنه بعد تمثيلها الدور لمدة ثلاثين عامًا لم تعد قراءتها مرة بعد مرة دون اكتشاف شىء جديد فى الشخصية".(ص ٣٢٢) وبعد استعراض" حكمة النقاد وتأملات المعلقين" تدرج جيمسون الدكتور جونسون (الذى يقول إن الشخصية بغيضة) وشليجل (الذى يرفضها كنوع من "حقد الأنثى وغضبها") ونقادًا آخرين يذكرون الليدى ماكبث عرضًا. وعلى الرغم من أنها تسلم بأن هازليت قد أقر بقوة هذه الشخصية فإن جيمسون بدبلوماسية تدلى بتحفظ أساسى "إن المساحة المحدودة التى استطاع إعطاءها لهذا الموضوع قادته إلى أن " يتوقف قبل أن يقول الحقيقة بكاملها، إنه موضوع سطحى قليلاً وشديد الخشونة جدًا "(ص ٣٢٣).

ويبدأ تعليق جيمسون حيث نتخيل أنها قد تنتهى إذا كان مشروعها هو الاستهجان الأخلاقى. وهى تسلم على الفور بأن الليدى ماكبث قد سيطر عليها الطموح "إلى درجة أنها ضحت بكل مبدأ عادل وكريم وكل شعور نسوى"، و"أنها مصبوغة مثنى وثلاثا فى الخطيئة والدم؛ (ص ٣٢٣). وعلى الرغم من ذلك تستمر جيمسون فى القول " إن قوة عقل ليدى ماكبث المذهلة وتحديد غرضها الذى لا يحيد وقوة أعصابها الفائقة للبشر، كلها تجعلها مخيفة فى ذاتها بقدر ما تكون أفعالها بغيضة. ومع ذلك فهى ليست مجرد وحش مصنوع من الخسة لا نشترك معه فى أى شىء... إنها تشخيص مروع للعواطف الشريرة والقوى ذات البأس التى ليست بعيدة جدًا عن طبيعتنا اللصيقة بنا بحيث يقذف بها وراء سياج تعاطفاتنا؛ لأن المرأة نفسها تظل امرأة حتى النهاية تواصل الالتصاق بجنسها وبالإنسانية (ص ص ٣٢٤ –٥). ووسط كل الشخصيات النسائية الأخريات فى الأدب الدرامى لا نقترب منها إلا ميديا يوريبيديس وتقيس جيمسون درجة الاقتراب بالإشارة كما قد نقول الآن بموقعها الذاتى، "بمقدار ما يمكن أن تحكم امرأة على امرأة... على الرغم من أن عواطف ميديا أكثر

تأنيثًا (من عواطف الليدى ماكبث) فإن الشخصية أقل تأنيثًا (ص ٣٤٠) وهاتان الشخصيتان معًا توضحان تمييز شليجل بين "ميديا" القديمة والدراما الرومانسية الحديثة (الليدى ماكبث). وبهذه الخفة فى اليد (النقدية) تعكس جيمسون معالجة شليجل غير المكترثة لليدى ماكبث بحيث تصير الآن الشخصية الشكسبيرية التى تمثل "العظمة القوطية والتوزيع الفنى الثرى للضوء والظل ***Rich chiaroscuro*** فى الدراما الرومانسية.

وفى كتاب(الروائيون البريطانيون ١٨٢٠) وهو طبعة من خمسين مجلدًا قدمت لها آنا لتيتيا باربولد Anna Letita Barbauld كمحررة – مداخلات موسعة فإن مقالها "عن أصل وتقدم كتابة الرواية" يكرر القول بالتفضيل النقدى واسع الانتشار للقص الواقعى وسط الكتابات الرومانسيات. فإذا كانت الرومانس تنتمى وفقًا لباربولد إلى ثقافة عصر وسيط يغذيها خليط غريب من الفروسية العاشقة والميتافيزيقيا والمعركة الحربية، فإن إنجاز الرواية ابتداء من روبنسون كروزو لديفو ***Defoe*** يكون داخل الحدود المتاحة للقص الخيالى متمثلاً فى نقل "بعض المعرفة بالعالم" (٢٦). وكان تقديرها للمدى الذى تفعله الروايات المفردة أو تستطيع تقديمه فى هذه المعرفة متسقًا وعمليًا من حيث الفرق بين الفن والحياة "فالحياة الواقعية هى نوع من خليط عرضى يتألف من كثير من المشاهد غير المترابطة. إن المؤلف العظيم لدراما الحياة لم يكمل مسرحيته ولكن مؤلف (رواية ما) يجب أن يكملها". وينبغى ألا يساء تفسير الصبغة الدينية لمزاج باربولد النقدى فهى تستطيع أن تكون انتقادية بحدة حينما تلاحظ الانتباه المفرط الموجه للحب فى الروايات. ولكن على العكس من كلير ريف ***Clar Reeve*** التى تؤكد فى تقدم الرومانس (١٧٨٥) أنه السيد المهذب (الجنتلمان)

---

(٢٦) انظر :
Anna Letitia Barbauld, 'On the origin and progress of novel-writing', in *The British novelists*, 50 vols., London: Rivington, 1810, vol. i, pp. 1–59.

فى رواية، وليس البطل فى رومانس هو الذى من المحتمل أن يضلل قارئة شابة،(٢٧) تومئ باربولد إلى أن الشرور المنسوبة على نطاق واسع لقراءة الرواية مبالغ فيها. وتقديرها لرواية ستيرن تريسترام شاندى لم يكن ملزمًا بالانتقاد الأخلاقى الذى بدأت به " إن نواحى عدم اللياقة فى هذه الأجزاء يؤسف لها جدًا وفى رجل دين تكون فاضحة وخصوصا فى الطبعة الأولى التى تمتلك المغزى الأخلاقى لحبكتها؛ إن جولى تصير هيلويز الجديدة ***nouvelle Héloïse*** بفصل نفسها عن سانت برو ***St Preux*** وموافقتها على الزواج من ولمار ***Wolmar***. وبدلاً من أن تنتقد بقوة العلاقة الجنسية بين العاشقين غير المتزوجين جولى وسانت روو جعلتها الأساس الأخلاقى الذى هجرته جولى (بعون ضخم من السلطة الأبوية): "روسو لم يفكر فى أن جولى ينبغى أن تعتبر نفسها متحدة دون انفصال بسانت برو، وأن زواجها من آخر هو عدم الإخلاص".

وبالمثل كان مدح إدجورث Edgeworth لرواية إنشبالد قصة بسيطة مهتم بدعاويها فى المحاكاة: لم أقرأ قط أى رواية أثرت فىّ بمثل هذه القوة أو ملأتنى تمامًا بالاعتقاد فى الوجود الواقعى لكل الناس الذين تمثلهم".(٢٨) وتبين المقدمة المنطقية النقدية غير المتعينة لهذه الملاحظة مدى ابتعاد مثل هذه المناقشات حول الرواية الواقعية عن لغة الحساسية. وهذه الاستجابة العاطفية من القارئ المعين لرواية إنشبالد هى الضامن الذاتى لدعاويها فى المحاكاة وليست القواعد المعممة للحساسية التى فيها انعطافات الحبكة الأساسية والمناظر الطبيعية وأنماط الشخصية هى التى تشكل المعيار.

---

(٢٧) انظر :

Clara Reeve, *The progress of romance through times, countries, and manners*, 1785, rpt. New York: Garland, 1970, p. vi.

(٢٨) انظر :

Maria Edgeworth, 14 January 1810, quoted in *Women critics 1660–1820: an anthology*, Folger Collective on Early Women Critics (ed.), Bloomington. IN: Indiana University Press, 1995, p. 376.

وتكرارات إعادة الضبط هذه قد تصور كيف أزاح بعض الكتاب الرومانسيين خريطة التشكل الثقافى للجنس التى أقامتها فى موضعها حساسية القرن الثامن عشر والنظرية الجمالية. وما دام اصطفاف النساء مع النعومة والجمال والحساسية بارعا ومتقنًا وهو الذى جعلهن من الناحية الجوهرية مستسلمات للهجوم مطواعات اصطفافًا آمنا فإن السرد الخيالى كما هو فى الحياة فإن ولستونكرافت وهاناه مور Hannah More بين أخريات كانتا بالكاد قادرتين على الدفاع عن تحالف النساء والحساسية. وتقدم أوستن Austen ومارى شيللى تقديرات روائية مختلفة لهذا المأزق. وسخرية أوستن من الحساسية تدين شخصيات يندفعن إلى الحكم دون معرفة وقائع محددة عن شخص أو موقف. وفى سجل أدبى مختلف بالكامل عن سجل ستايل Stael فإن الجزئيات الخصوصية والواقعية الروائية تتحدان لكفالة عواطف وجدانية لا يمكن جعلها تخدم تجريدات سواء كانت جمالية أو سياسة. والساحة الاتصالية التى غالبًا ما تشق شخصيات أوستن طريقها فيها نحو هذا الاعتراف بهن توحى بعد ذلك بأن الانعكاس المنعزل الممتص داخل ذاته من الأقرب أن ينغلق عن عالم الأشخاص والجزئيات التى يجب أن تشير إليها هذه الأحكام. وتعزف رواية مارى شيللى فرانكنشنين بتناغم تقديرًا سلبيًا مستحوذًا لما يحدث لنساء فى الروايات طويق بينهن وبين الحساسية والجميل (والرواية ليست أرحم كثيرًا بشخصيات مذكرة اقتنصت فى اصطفاف مماثل).(٢٩) والشخصيات الأثاث والمتحاورات إما خارج خريطة القصة (أخت ولاتون مرجريت والميتة – والدة فيكتور – والمجهضة – قرينة الوحش المرتقبة) أو لا تعيش طويلاً (جوستين وإليزابث) وبمثل ذلك يكن مرشحات رومانسيات جيدات للجنس الذى ليس واحدا. والهيئة الاستعارية الروائية الخيالية لرد شيللى النقدى على السرد الثقافى المتكرر للروابط التى تصل ما بين الشكل الثقافى للجنس والنظرية

---

(٢٩) انظر :
Anne K. Mellor, *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters*, New York: Routledge, 1988, p. 126; Fredericks, 'On the sublime and the beautiful in Mary Shelley's *Frankenstein*', *Essays in literature* 23 (1996), pp. 178–89.

الجمالية والحساسية الأدبية تسجل نقدًا مستقرًا للموقع الجمالى للنساء فى مخطط الجليل والبطل / الشرير الرومانسى.

وطوال القرن التاسع عشر وافق النقاد على تقديم فرانسيس جيفرى **Francis Jeffrey** لفيليشا هيمنز **Felicia Hemans** كشاعرة وضحت مسيرتها الفنية نواحى قوة (التى تتحول أيضًا لتكون نواحى قصور) "الشعر المؤنث": "رقة هشة مسببة للعجز" و"انعدام خبرة بالحقائق التى قد يرغبن فى وصفها" أكدت الملاءمة الصائبة لتحيتهن فى التنظيم العملى للحياة الخاصة [٣٠]. وعرض هيمنز **Hemans** المولد لشعور الشفقة يتعقب "قوات المنزل" لها دون هوادة إلى درجة أن تبدأ فى التفكير فى نقل مكان عملها إلى القبو تحت الأرض وهو ما يوحى بازدواج حول الدائرة المنزلية تسجله أشعارها كذلك [٣١]. ويلاحظ البعض ومن ثم يسائلن المحددات الاجتماعية التى تجعل مهمة النساء أن يعانين (وتلك تيمة تعزفها لاندون وسميث فى مفاتيح بينها صلات) وأخريات يقدمن الشخصيات الأنثوية اللائى تشوش كثافتهن البطولية أو أفعالهن البطولية الاصطفاف المقرر بحكم التقاليد بين النساء والحياة الخاصة المنزلية. والتاريخ الشعرى لهذا الازدواج فى كتاب هيمانس "تسجيلات امرأة" يشمل مديحًا تأبينيًا ذاتى الانعكاس لمارى تيجى **Mary Tighe** فى "قبر شاعرة" يتضمن أن راحتها الأبدية تتطلب انشطار الشاعرة عن المرأة. وفى "المرأة والشهرة" تقابل هيمانس بين الشهرة العمومية لكورين **Corinne** عند ستايل والسعادة الأكبر لتلك التى تجعل

---

(٣٠) انظر :

Francis Jeffrey, ' "Records of women" and "The Forest Sanctuary" by Felicia Hemans', *Edinburgh review* 50 (1829), p. 32; Susan Wolfson, 'Domestic affections', in *Re-visioning Romanticism*, C. S. Wilson and J. Haefner (eds.), Philadelphia, pa: University of Pennsylvania Press, 1994, pp. 129–30.

(٣١) انظر المرجع السابق Wolfson p. 133.

المروج شديد التواضع محببًا / ولكن لواحد على الأرض (٣٢). وتعمل مقاومة شارلوت سميث الشعرية لهذا الاقتصاد المنزلى ذى التشكيل الثقافى للمرأة فى تباين متواز مع المقدمات التى ألفتها لطبعات متعاقبة من سونيتات رثائية **Elegiac sonnets** ، ففى الطبعة الأولى تدعى أن الأشعار هى سونيتات فقط بمعنى أن طولها يبلغ أربعة عشر سطرًا. ولكن فى مقدمات لاحقة قالت إن بعضها محاولات على النموذج البترارکی، وتضم عددًا هى ترجمات من بترارك ويشير كوران **Stuart Curran** إلى أن هذه السونيتات المحددة ليست ترجمات(٣٣). وتفسير مارى روبنسون للسونيت البترارکية أو الشرعية الذى يدافع عن سونيتات سميث ضد الزعم بأنها ليست شرعية يقر بما افترضتها سميث: بأن الشرعية الشعرية تتطلب برهانًا حتى إذا كان مختلفًا لتقليد ما (٣٤). وقد تكون للقصة الشعرية الحقيقية لسونيتات سميث وشعرها اللاحق صلة ضئيلة بشرعيتها المدعاة وكبيرة بنواحى خروجها التقنية عن معايير نوعها الجنسى وكذلك عن المعايير الشعرية. وهى نواحى خروجها التقنية، وهى نواحى خروج أكثر إدهاشًا حينما تقرأ على خلفية الإشفاق على الذات الواضح أيضًا فى المقدمات التى تذكر القراء فى إصرار بالصلة بين الشعور أو الحساسية وافتقار المرأة إلى السلطة الاقتصادية.

وذلك جزئيًا لأنهن نشأن عن تقليد منشق أنتج واعظات إناثًا مليئات بالقوة والحيوية، فإن هلنان مور وهيلين ماريا ويليامز وباربولد يجلن علنًا موقع النساء وتشكلهن الثقافى الجنسى على المشهد الشعرى. وفى "العبودية" تحشد مور التطابق

(32) Ibid., pp. 140-60, Kebin Eubanks Minervas veil: Hemans, critics, and the constructio of gender' *European Romantic review* 8 (1997) pp. 341-59.

(33) Stuart Curran, ed., *Poems of Charlotte Smith*, P.4.

(34) Mary Robinson *Sappho and Phaon*, 1796, rpt. Delmar, NY: Scholars, Facsmilies & Reprinsts, 1995, pp. 3–4.

التقليدى بين الملهمات والفضائل المشخصة كإناث وتسمى هنا حرية ونعمة، لحشد القوة الأخلاقية الكاملة لجماليات الحساسية ضد العبودية. وفى بيرو **Peru** تقابل ويليامز بين النهب الجشع للفتح الإسبانى والعواطف المنزلية العائلية للرؤساء البيروفيين ودماثة كهنتهم. ويضفى عليهم هذا الطابع الأنثوى بمقدار ما يجرى وضعهم داخل الساحة الجمالية التى تُخلق جزئيًا لتضع النساء والفضيلة الأنثوية فى مكان منفصل، ويكون البيروفيون عند ويليامز بذلك أسمى أخلاقيًا. كما أن مسار اهتمام باربولد الشعرى بالنساء ونوعهن الثقافىْ معلن عنه بصراحة فى قصيدة ثمانى عشر مائة وأحد عشر (١٨١١) التى هى مصيدة معادية للتقدم السائر دومًا إلى الأمام وتسجل زمنيًا المسار الأخلاقى لتدهور إنجلترا. وكما تلاحظ ميللور هنا تكون المجاعة والمرض والنهب من عمل الرجل على حين تجد "طبيعة أنثوية مبتهجة" وتجد سخاءها مدمرًا بواسطة "رجل مهتاج يسدد الضربات."(٣٥) وإذ يأتى من شاعرة ناقدة مثل باربولد التى شرحت تعقيدات الوسائط البلاغية المحيرة فى أشعار كولينز قبل أن يفعل النقاد الحداثيون ذلك بزمن طويل. وهذا الصراع بين النوعين الجنسيين للتشخصيات داخل قصيدة "ثمانى عشر مائة وأحد عشر" لا يبدو عرضيًا ولا ثانويًا بالنسبة لتدليلها. وقد اقترح نقاد آخرون شواهد أكثر موارية على دور التشكل الثقافى للجنس فى شعر باربولد. ويجد ماك كارثى شواهد على مقاومة باربولد للنزعة الأبوية عند الثقافة المنشقة التى عاشت وكتبت فيها(٣٦). ويقترح أرمسترونج أن باربولد

---

(٣٥) انظر :

Mellor, 'Female poet and the poetess', pp. 262–71.

(٣٦) انظر :

William McCarthy, 'We hoped the *woman* was going to appear', in *Romantic women writers*, Feldman and Kelley (eds.), pp. 113–25.

وشاعرات رومانسيات أخريات أنجزن علاقات شعرية بالحس والطبيعة والثقافة ذات علاقة ضئيلة بجنس الحساسية. وكانت لهن علاقة أكبر باحتكاك الطبيعة ضد الثقافة والخطابات المعاصرة عن الاقتصاد والفلسفة ونسيج شعرى حسى لا يشبه أبدًا ما نتعرف عليه عند كيتس "المتميز بالتأنث "الذى يعتبره النقاد الرومانسيون كذلك جزئيًا بسبب ولعه" المسرف بالصور الحسية.(٣٧) وبواسطة مثل هذه التقلبات تعيد النساء ويعيد التشكل الثقافى للجنس تصور مشهد الأدب الرومانسي ونقده.

(37) Isobel Armstrong, 'The gush of the feminine', in *ibid.*, pp. 13–19; Susan J. Wolfson, 'Feminizing Keats', in *Critical essays on John Keats*, Hermione de Almeida (ed.), Boston, ma: Hall, 1990, pp. 317–56.

الفصل السادس عشر

التاريخ الأدبى و المذهب التاريخى

بقلم: ديفيد بيركينز
ترجمة: لميس النقاش

(١)

أنشئ التاريخ الأدبى فى العصر الرومانسى، وترجع أصوله، طبقًا لرينيه ويليك، إلى المفكرين الإنجليز والإسكتلنديين فى القرن الثامن عشر: روبرت لوث **Robert Lowth**، توماس بيرسى **Thomas Percy**، جون براون **John Brown**، توماس وارتون **Thomas Warton** وكثير غيرهم. ووصل فكرهم إلى المفاهيم الأساسية لتاريخ الأدب(***The rise of English Literary history, pp. 200-1***).[١] وإذا كانت إسهاماتهم لا تقدر بنفس قدرها فى السابق، فذلك لأن هيردر قام فى ألمانيا بجمع كل أفكارهم، وكذلك أفكار ليبنز وكانط وهامان ووينكلمان، وعبر عنها تعبيرًا أكثر قوة. ولعله يعتبر أبًا لتاريخ الأدب- على الأقل لخطته العامة، على الرغم من أنه لم يكن ليجهد نفسه الجهد المطلوب لكتابته. وكانت هناك مقالات مهمة للكتاب الفرنسيين، مثل كتاب مدام دى ستايل عن الأدب فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية (١٨٠٠) وكتاب شاتوبريان عبقرية المسيحية (١٨٠٢)، ولكن بعد الثمانينيات من القرن الثامن عشر انطلق تطور تاريخ الأدب أساسًا فى ألمانيا.

---

(١) انظر: Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1941.

فما أول تاريخ للأدب؟ ونحن نتكلم بالطبع عن الأول فى النوع الحديث. فالنوع الأقدم كان تاريخًا للتعلم ***historia litterarum***، وهو المشروع الذى طالب به فرانسيس بيكون: "الحالة العامة للتعلم التى يتم وصفها وتمثيلها من عصر لعصر... والذى بدونه يبدو لى العالم وكأنه تمثال بوليفمس ذلك السايكلوب العملاق الذى فقأ أوديسيوس عينه الواحدة ليهرب من الكهف، فيختفى الجزء الذى يظهر أكثر من غيره روح الشخص وحياته."(٢) ومع مرور الوقت أصبح تاريخ التعلم أكثر تعقيدًا، ولكن حتى عام ١٨٣٩ ظلت تلك الأعمال بالأساس جوامع معرفية موجزة كما نجد فى مجلدات هنرى هالام المهمة،(٣) وكانت تلك الأعمال تقوم بتعديد كل ما هو معروف عن كل مؤلف فى المجالات المختلفة للأدب الراقى ***belles letters*** والتاريخ والفلسفة وفقه اللغة الكلاسيكى واللاهوت وما أشبه، وبترتيب المؤلفين فى مجموعات حسب التعاقب الزمنى، يكون ذلك هو "التاريخ" حسبما يفهمه هالام. ويكاد الكتاب العظيم لتوماس وارتون تاريخ الشعر الإنجليزى (١٧٧٤-٨١) لايتجاوز كثيرًا هذا الشكل. فأغلبه سرد للتواريخ وعناوين الكتب. وأول عمل فى تاريخ الأدب بالمعنى الحديث- أى عمل يرصد الأشياء فى تطورها، ويلتفت للجانب الاجتماعى ويتميز بوحدته العضوية- هو كتاب فريدريش شليجل الذى لم يكمله تاريخ الشعر عند اليونانيين والرومان (١٧٩٨)، وهو عمل مذهل. وهناك أعمال أخرى مهمة فى تاريخ الأدب فى العصر الرومانسى منها محاضرات حول الفن الدرامى والأدب (١٨٠٩-١١) والذى كتبه أ. ف. شليجل؛ وحول أدب جنوب أوروبا (١٨١٣) والذى كتبه ج. س. ل. سيسموندى؛ وتاريخ الأدب القديم والحديث (١٨١٥) لفريدريش شليجل. وأول

---

(٢) *انظر:*
Francis Bacon, *Works*, ed. James Spedding, *et al.*, 14 vols., London: Longman, 1857–74, iii: 329–30.

(٣) انظر:
Henry Hallam, *Introduction to the literature of Europe in the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries*, 4 vols., Paris: Baudry's European Library, 1837–9.

تاريخ كامل للأدب الإنجليزى- إذ كان كتاب وارتون يتناول الشعر وحده وحتى عصر الملكة إليزابيث الأولى وحسب- هو كتاب روبرت تشامبرز فى ١٨٣٧. وقد قام تشامبرز، وهو إسكتلندى، بكتابة هذا العمل آملاً أن يكون مشروعًا مربحًا فى إطار التعليم الشعبى. أما أول تاريخ للأدب الألمانى والذى كتبه جورج جوتفريد جيرفينوس فقد ظهر ما بين ١٨٣٥ إلى ١٨٤٢. وكان تاريخ الأدب الرومانسى يبرز للمقدمة الأصول والتطور الدائم والغائية. وقد أعطى كثيرًا من الأهمية لما هو بدائى وشعبى ومنتم للعصور الوسطى وبداية العصر الحديث، ووجد فى كل هذا ما هو قومى. ومن هنا كان تاريخ الأدب جزءًا من تيار التشكيل الذى أنهى رؤية عصر التنوير للعالم.

ولكن فى السنوات التى نحصر فيها الرومانسى اليوم لم يكن الخطاب حول الأدب خطابًا تاريخيًا عادة. وربما بدت هذه العبارة لكثير من القراء ملتبسة أو ببساطة خاطئة، حتى عند أكثر الذين يعرفون الكتابات النقدية لتلك الفترة. وبالقطع فقد اعتاد الرومانسيون أن ينظروا إلى أدب زمنهم ويقيموه بالمقارنة مع أدب الأزمنة السابقة. وسوف أعود تفضيلاً لهذا الموضوع فيما بعد، فى علاقته بانتشار الخشية من انحطاط الفنون والتفرقة بين ما هو حديث أو رومانسى وبين القديم الكلاسيكى. ولقد كانت هذه المقارنة بين الحاضر والماضى سواء اتسمت بالتفاؤل أو التشاؤم تشير إلى اهتمام بوضع اللحظة الحاضرة فى التاريخ ومنزلتها. وفى مثل هذه المقارنة تشكل نظرة معينة للماضى أو تفسير ما له- أو لجزء مختار منه- تصور المرء عن الحاضر. ولقد دفعت الرغبة فى فهم الحاضر من خلال التاريخ إلى تحليلات ألمعية لثقافة اليوم الحاضر. ويتبادرإلى الذهن فقرات من مقال فريدريش شليجل "حول دراسة الشعر اليونانى" (١٧٩٥)، ومقال شيللر "حول الشعر الساذج والشعر العاطفى،" (١٧٩٥-٩٦)، ومقدمة وردزورث للطبعة الثانية من ديوان حكايات غنائية (١٨٠٠)، ومقال فرانسيس جيفرى عن سيدة البحيرة للسير والترسكوت، ومقاله فى مراجعة أعمال جوناثان سويفت (١٨١٥)، ومقال شيللى "دفاع عن الشعر" (١٨٢١)، وكتاب هازليت

روح العصر (١٨٢٥). وفى هذه التحليلات كانت سمات الحاضر يتم إرجاعها إلى عوامل سياقية سواء كانت الثورة الفرنسية أو التحول إلى التصنيع، أو حركة الإصلاح الدينى الميثودية، أو تأثير الفلسفة النظرية. وكانت عبارة "روح العصر" عبارة دائمة الوجود فى الخطاب الألمانى، كما شاعت كذلك فى إنجلترا بعد ترجمة كتاب مدام دى ستايل عن ألمانيا فى ١٨١٣. وتشهد العبارة على ذلك الإحساس بأن الحاضر هو علامة طريق فى تيار الصيرورة، وهو وحدة ثقافية، وفصل من فصول رواية التاريخ. وقد كانت الحركة الرومانسية لا تكف عن إعلان نفسها كحركة جديدة. ومثلهم مثل ما قبل الرافئليين والمستقبليين والحداثيين قام الرومانسيون بتحديد مكانهم بأنفسهم فى التاريخ الثقافى والتمسك بهذا المكان بوعى كامل بالذات، وإن كان ذلك بدرجة أقل فى إنجلترا منه فى ألمانيا وفرنسا. ومن أجل تحقيق تحولهم عن الماضى القريب، كان يلزم أولاً تقديم وصف لهذا الماضى. فالطبيعة دائمًا ما تعيد صياغة الماضى لكى تستطيع رفضه. وكان يلزم كذلك وصف أشكال الماضى البعيد وما يمكن إحياؤه منها الآن. فالحماس الرومانسى للعصور الوسطى وعصر النهضة يعبر عن انتشار الوعى التاريخى.

وحتى أولئك النقاد من صموئيل جونسون إلى كوليردج وشيللى الذين لا نجد فى تناولهم للأدباء ذلك الحس القوى بالسياق التاريخى والاختلاف التاريخى فإنهم أحيانًا ما تبنوا تلك المبادئ ذات النزعة التاريخية. ويرى جريفنوس ***Gervinud*** أن جوته لم يكن يمتلك ذلك الحس التاريخى وإن كان قد استخدم التأريخ فى روايته لتاريخ حياته وعمله. ويقول كوليردج "أن من يقرأ عملاً قصد به التأثير المباشر على عصر معين بمفاهيم ومشاعر عصر آخر، ربما يكون سيدًا مهذبًا ولكنه سيكون بالقطع ناقدًا ضعيفًا." ***(Complete Works, IV:306)***.[٤] كلام جميل! ولكن كوليردج عادة ما

---

(٤) انظر:

W. G. T. Shedd (ed.), 7 vols., New York: Harper & Brothers, 1853.

كان هذا الشخص، على الأقل حتى قرأ للأخوين شليجل. ولن نجد من قدم مفهوم الفترات الأدبية أفضل من شيللى:

لابد من وجود تشابه يجمع كتّاب عصر محدد، لا يكون تشابهًا مقصودًا بإرادتهم. فلا يمكن لهم الهروب من الخضوع للتأثيرات المشتركة التى تنبع من مجموعة لا نهائية من ظروف ذلك الزمن الذى يعيشون فيه، رغم أن كلاً منهم بدرجة ما يقوم بتأليف ذلك التأثير الذى يتخلل وجوده.[٥]

(Preface to Laon and Cythna)

ومع ذلك، فعندما قدم شيللى فى "دفاع عن الشعر" تاريخًا للخطوط العامة لفنه، كان مفهومه للشعر عالميًا وكليًا ومعياريًا، وبالتالى فالاختلاف الأساسى بين الفترات الزمنية هو أنه فى بعضها ابتعدت خطوات الشعر عن العالم وفى البعض الآخر عادت إليه. ***(Complete Works, VII: 118-31)***.

لقد كان النقاد جميعًا يستحضرون التاريخ كعذر لكل ما لا يمكن تجاهله من أخطاء واضحة عند الكتّاب المحببين لهم. "إن أداء كل شخص،" كما يقول جونسون" لابد من تقييمه بمقارنته بحالة العصر الذى عاش فيه" ***(Preface to Shakespeare)***.[٦] وقد تم الرجوع إلى "العصر" لتفسير موقف هوميروس من المرأة، والحدة التى تعامل بها ميلتون فى خلافاته، والمجازات المتحذلقة والتورية عند شكسبير – إذ بدا مثل ذلك المجاز والتورية غير طبيعى وغير صادق مع المشاعر القوية. أما اللقاء الرومانسى بسونتات شكسبير فقد كان كوميديًا. فطبقا لافتراضات

---

(٥) انظر:
Complete works, Roger Ingpen and Walter E. Peck (eds.), 10 vols., New York: Gordian Press, 1965, i: 244.

(٦) انظر:
Johnson on Shakespeare, Arthur Sherbo (ed.), New Haven, ct: Yale University Press, 1968. p. 81.

العصر، فإن السونتات كانت تعبيرًا ذاتيًّا عن النفس، ولكنها تتوجه فى الحب الذى تعبر عنه إلى رجل، وهو وضع لا يمكن تصوره. ثم يأتى التاريخ لينقذ ذلك الوضع بإظهار أنه أيام شكسبير كان الأصدقاء يستخدمون لغة الأحبة بدون أن تحمل معانى جنسية.

فإذا كان كل هذا صحيحًا فكيف يمكن القول إن النقد الأدبى الرومانسى فى مجمله لم يكن تاريخيًا؟ وهنا يمكننا فقط اللجوء لإحساس كل قارئ بمعنى هذا الخطاب. بالقطع كان هناك إنتاج كبير فى مجال التاريخ الأدبى. وبالقطع كان يتضمن عادة وعيًا تاريخيًّا حتى إذا لم تتم مناقشة أصول العمل وسياقه. ولكن فى الأغلب لم يكن النقاد الرومانسيون يقومون بوضع الكتب والمؤلفين فى إطار التاريخ أو يقرءونها سياقيًّا. فقد كانت المفاهيم الجمالية للعصر تمنعهم من هذا. هذا بالإضافة إلى ما كان عندهم من اهتمامات نقدية أكثر إلحاحًا وأكثر إثارة. فقد قاموا بوصف الخصائص المميزة والتعبير عما فى النص من جمال وقيمة، وتحليل العملية الإبداعية وسمات العبقرية، وتقديم نظرياتهم حول الجليل وحول السخرية والمفارقة، وسعوا لتقديم تعريف للفن والشعر والجمال، وبحثوا فى علاقة كل هذا بالطبيعة أو بالحقيقة، وعن تأثير كل هذا فى تكوين الفرد والمجتمع. ففى المجلد الهائل للنقد الأدبى الرومانسى نجد التفكير التاريخى حاضرًا ولكنه ليس السائد. ويمكننا التفكير فى أمثلة متشابهة كثيرة خلق فيها جيل ما خطابًا دون أن يتبناه هو نفسه على نطاق واسع، وجاء الجيل التالى ليحوله إلى عقيدة جامدة. ففى الحاضر، دائمًا ما يكون المستقبل هامشيًّا.

ومن مسلمات الجماليات الرومانسية التى تعوق التفكير التاريخى فكرة العبقرية. ويمكننا الرجوع إلى كتاب ويليام جراى مخطط تاريخ أصول الأدب النثرى الإنجليزى وتطوره خلال عهد الملك جيمس الأول (١٨٣٥)، والذى يمثل البلاغة الرومانسية حول هذا الموضوع تمثيلاً نموذجيًّا. كان جراى يؤمن بتطور الأدب، ولكنه كان

يتساءل كيف فى هذه الحالة يمكن تفسير وجود هوميروس وتشوسر وشكسبير، هؤلاء الكُتّاب العظماء فى عصور البربرية والتوحش. "يقف هؤلاء القدماء من صانعى العجائب "وحيدين".. كأرواح متميزة لا يمكن تفسير وجودها وقد سُمح لها "بتجاوز حدود المكان والزمان" (ص ٩٢- ٣).(٧) إن العبقرية ليست بالوراثة. يعلق كوليردج بسخرية لاذعة على الأغبياء

[***Ritson and other Dullards***] الذين يُرجعون "نمو العبقرية الشعرية إلى الأسلاف: وكأن دانتى أو ميلتون كانوا من صلب الشعراء الجائلين".(٨) وكما يقول أ. ف. شليجل فالعبقرية "مسألة لا يمكن حسابها فهى هبة خالصة من الطبيعة". ولكن تاريخ الأدب يقدم الأعمال وكأنها مرتبطة فى سلسلة حتمية، ويحاول "اكتشاف عملية لها قانون فى وسط فوضى الظواهر". ومع هذا التناقض "تقف على حدود المعرفة،" غير قادرين على الرؤية أبعد من هذا.(٩)

وبالنسبة للمؤرخ الأدبى توجد عوامل عامة تشكل الأدب وتؤثر على أغلب المؤلفين فى وقت محدد وزمان محدد وتفسر التشابهات الملاحظة بين أعمالهم. ولكن الشعر الغنائى، كما يفترض الرومانسيون، هو تعبير فردى، صرخة لها أسبابها الذاتية. ولعل العمل الغنائى يظل مع ذلك نموذجيًا بالنسبة لفترة تاريخية معينة؛ لأن التاريخ قام بتشكيل الشاعر وعواطفه. ولكن بالمقارنة بالرواية والمسرحية فإن السياق التاريخى والاجتماعى أقل وضوحًا فى الشعر الغنائى وربما كان له تأثير أقل. ولكن

---

(٧) انظر:

Oxford: D. A. Talboys, 1835.

(٨) انظر:

Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge on the seventeenth century*, Roberta Florence Brinkley (ed.), Durham, NC: Duke University Press, 1955, pp. 586–7.

(٩) انظر :

August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in *Vorlesungen über Ästhetik I*, Ernst Behler (ed.), Paderborn: Schöningh, 1989, p. 192.

حتى الروايات والمسرحيات هى أعمال تخيلية فى النهاية، وهو ما يعنى بالمنطق الرومانسى أن كل عمل منها يصور عالمه الخاص، وهو "عالم صغير مغلق"، كما يشرح فريدريش شليجل، يمضى "بشروطه هو وقوانين إمكانياته الداخلية." (*Uber das Studium der griechischen Poesie (1795)* [أحوال دراسة الشعر اليونانى])(١٠) ويعتبر تشارلز لام فى مقاله "حول الكوميديا المفتعلة للقرن الماضى" أن من المسلم به سلفًا أن المسرحيات الكوميديّة لعصر عودة الملكية لم تكن تقدم صورة موثوق بها لحياة الطبقة العليا فى نهاية القرن السابع عشر. ولم يتحدث عن الأسلبة الأدبية أو عن التقاليد الأدبية– كما يمكننا أن نفعل الآن– ولكنه رأى المسرحيات باعتبارها عوالم متغايرة. ومثل هذا المفهوم يجعل انعكاس التاريخ عبر العمل التخييلى انعكاسا غير مباشر ومن الصعب استقراؤه. وأخيرًا يمكن ذكر الصعوبات العديدة التى واجهت تاريخ الأدب فى ضوء مفهوم الفن باعتباره الجمال. والسؤال كما يصوغه بيتر سزوندى هو كيف يكون هناك "أنواع مختلفة من الجميل،" أو كيف يكون الجميل نفسه "قابلاً للتغير."(١١) ثم إننا إذا كنا نتصور أن الفن يعبر عن الجمال أو المثال فإنه لا يمكننا أن نجد أنه أيضًا يعكس الواقع الاجتماعى بشكل مباشر.

ويتضح الوضع أكثر ما يتضح عند أولئك النقاد الذين كانوا مؤرخين كذلك مثل توماس كارليل وتوماس بابينجتون ماكولى وجورج جوتفريدجرفينوس. ويعيد كتاب ماكولى تاريخ إنجلترا منذ ارتقاء جيمس الثانى العرش (١٨٤٩–٥٥) بناء مجتمع من الماضى ولكن مقالاته فى النقد الأدبى تتجاهل إلى حد كبير المعلومات التاريخية

---

(١٠) ورد فى:
Ernst Behler *et al.* (eds.), *Kritische Ausgabe*, 35 vols., Paderborn: Schöningh, 1979, i: 314–15.

(١١) انظر:
Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, vol. ii. in *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, ed. Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 17.

والسياق كعوامل سببية. أما جرفينوس فقد تتلمذ كمؤرخ فى مدرسة فيلهلم فون هامبولت وف. س. شلوسر، ثم مارس موهبته الكبيرة فى التاريخ الأدبى. وأقر بإصرار على عدم حاجته للتقييم النقدى لإنجاز مشروعه. فمن "يميل إلى الأحكام الجمالية يفقد بذلك وجهة نظر كاتب التاريخ. فالمؤرخ الأدبى لا علاقة له بالنقد الجمالى."(١٢) أما كارليل، المؤرخ الذى سيكتب فى المستقبل كتاب الثورة الفرنسية (١٨٣٧) وفريدرك الثانى ملك بروسيا (١٨٥٨-٦٥) فقد حاول فى حوالى عام ١٨٣٠ كتابة تاريخ للأدب الألمانى. وقد أمضى ربما عامًا يعمل جادًا على إنجازه لدرجة "أن أعيانى وألهب أعصابى وكأنه قصيدة!"(١٣) ومع ذلك فقد كان كارليل تساوره تحفظات عميقة على هذا المشروع. فالأدب يجسد فى أعلى مثال له- فى اعتقاد كارليل- الجوهر الروحى المتعالى- الجمال- والمتصل بالأخلاق والدين. ومن هنا لم يكن بإمكان كارليل أن يتصور أو يقبل تاريخًا اجتماعيًا أو ماديًا للأدب. فاستنتاج "الداخلى والروحى من الخارجى والمادى فقط" هو مغالطة. "فالشعر قبل كل شىء... هو من تلك الأشياء الغامضة التى لا يمكن أبدًا لأصلها وتطورها أن يخضع لما نسميه التفسير."(١٤) وهذا لا يعنى أن الشعر يفتقر لتاريخ له، لأن "كل عصر.. يتطلب تمثيلاً مختلفًا للفكرة الإلهية" (***Critical essays57***) ولكن البحث التاريخى فى الشعر ليس له إلا أهمية ثانوية. وبالفعل فتاريخ الأدب "كتاب تافه بلا أهمية" (***Two notebooks, p. 156***). "فالسؤال الكبير" يتعلق "بجوهر الشعر ووجوده الفريد"؛ ما الشعر وما هدفه. (***Critical essays, I: 49***)

(١٢) انظر:

Georg Gottfried Gervinus, 'Prinzipien einer deutschen Literaturgeschichtsschreibung', *Heidelbergisches Jahrbuch der Literatur* (1833), reprinted in Thomas Cramer and Horst Wenzel (eds.), *Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte*, Munich: Fink, 1975, p. 20.

(١٣) انظر:

Thomas Carlyle, *Two notebooks*, Charles Eliot Norton (ed.), New York: The Grolier Club, 1898, p. 156.

(١٤) انظر:

Thomas Carlyle, 'Early German literature' (1831), in *Critical and miscellaneous essays*, 3 vols., Boston: Dana Estes and Charles E. Lauriat, 1884, ii: 254–5..

ومع الوقت جاءت اللحظة التى أصبحت فيها السيادة للتاريخ الأدبى. وأصبح من المعتاد بدرجة أكبر دراسة الأعمال فى إطار منظورها. كما أن الفترة التى استغرقت فى صعودها وهبوطها تقريبًا ما بين عامى ١٨٤٠و ١٩٤٠ يمكن اعتبارها انحرافًا عن السائد طوال ٢٤٠٠ عامًا من النقد الغربى. فليس من الطبيعى ولا من المرغوب فيه بوضوح ولا بالتأكيد من الضرورى قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها وتقييمها فى سياقات تاريخية. فكل عمل له شخصية مزدوجة، واحدة تتعلق بالزمن الذى ينتمى إليه العمل وأخرى تتجاوزه عندما تتوجه بحديثها إلينا. وللقراء والنقاد مطلق الحرية فى التأكيد على أحد الجانبين. والتصور أن العمل يتوجه لنا أكثر كلما تصورناه أكثر فى الزمن الخاص به، هو تصور أبدعه العصر الحالى ويمكن فقط أن يولد لدى كتّاب التاريخ الأدبى فى حالة دفاع عن أنفسهم.

ويمكن البحث فى الأسباب التاريخية التى أدت لهذه السطوة الوجيزة. ولكن ذلك موضوع مقال آخر، وأنا فقط أشير هنا إلى أن التاريخ الأدبى كان يلبى معايير الدراسة الجامعية. فلا النقد ولا نظرية الأدب (الشعر) كان بإمكان أحدهما أن يتشكل ليصبح متنًا ارتقائيًا من المعرفة. وإذا كنا نقصد بفقه اللغة البحث العلمى اللغوى وتحقيق النصوص، فإن ذلك كان مفيدًا للكتابات الكلاسيكية وكتابات العصور الوسطى ولكنه أقل فائدة لأدب العصر الحديث. ولكن دراسة السياقات السيرية والاجتماعية والفكرية والأدبية كانت مسألة أخرى. فقد كان بالإمكان تدريسها وأيضًا، وهذا مقياس مهم لمجال دراسى أكاديمى، يمكن لأشخاص يتمتعون بقدرات عادية الإسهام فيه. ويمكن لمراكمة المعلومات أن تقدم على أنها مزيد من المعرفة. ويمكن للخلاف حول مناهج تاريخ الأدب ونظرياته أن يعتبر دليلاً على حياة صحية لذلك المجال الدراسى.

(٢)

لقد طرحت حتى الآن فكرة أن التاريخ الأدبى رغم أنه كان بالفعل نتاج العصر الرومانسى- كما يفترض عادة - فإنه لم يصبح حينها الخطاب النقدى السائد. لم يكن من السهل إدماج النزعة التاريخية مع غيرها من الأسس والاهتمامات التى كان النقاد والقراء يلتزمون بها. ومع ذلك فقد تمت كتابة الكثير من التاريخ الأدبى السردى، الكثير من خلق المفاهيم التاريخية والتفسير التاريخى وتأويل النصوص تاريخيًّا، والكثير من البحث فى الماضى الأدبى. وهذا ما سأنتقل إليه الآن كموضوع لما تبقى من هذا الفصل. وبالإضافة إلى ذلك سأحاول عند مناقشة تاريخ الأدب فى الحركة الرومانسية رؤيته فى علاقته بالأشكال والنماذج الأخرى لتاريخ الأدب، وخصوصًا الموجودة اليوم. فمن ناحية اتبع كتّاب تاريخ الأدب الرومانسيون بالضرورة الإجراءات الخاصة بذلك النوع كما تبنوا افتراضاته الأساسية. ومن الناحية الأخرى كان لأعمالهم سمات لا يتميز بها كاتب تاريخ الأدب المنتمى للمدارس اللاحقة من الطبيعة والوضعية والحداثية وما بعد الحداثية. والمؤكد أنه من غير الصحيح ما يقال أحيانًا من أن تاريخ الأدب هو نوع ملازم للرومانسية دائمًا. إنما هناك نمط من تاريخ الأدب ينتمى بوضوح للرومانسية.

وقد توفر للرومانسيين بالفعل ما يكفى من المعلومات لتقديم إعادات صياغة تاريخية مفصلة وجديرة بالتصديق. وقد استمر العمل الكبير لاستعادة أدب العصور الوسطى وأدب عصر النهضة، ولاكتشاف المخطوطات، ولتعلم اللغات، وإعداد قوائم الكتب، وتحقيق الكتب، وكتابة التعليقات؛ أى استمر ذلك الفيضان منذ القرن الثامن عشر. ونجد معرفة دقيقة تثير الدهشة حول أدب العصور الوسطى لدى جراى ووارتون فى وقت مبكر وهو ستينيات القرن الثامن عشر، ومما يثير الدهشة أكثر أن معظم ذلك الأدب كان فى هيئة مخطوطات فقط. وأصبحت السلوكيات والحياة

المادية للماضى موضوعًا للبحث، كما كف المؤرخون عن التركيزعلى الأحداث السياسية وحدها. وتدريجيًا تحولت الأعمال القديمة فى تاريخ التعليم إلى تاريخ للثقافة. وبفضل هذا المجهود البحثى الجمعى، استطاع كاتب متواضع مثل ناثان دراك أن يصدر كتابه شكسبير وعصره فى ١٨١٧.(١٥) وهو كتاب لا يدعى تقديم ما هو أكثر من خلفية لقراءة المسرحيات. فيصف المدارس فى زمن شكسبير، وانتشار تعلم القراءة والكتابة والمعرفة بالآداب الأجنبية، وأسعار الكتب، والمعتقدات الدينية، والفلكلور والثقافة المادية، وطرق الحياة للطبقات العليا والوسطى والدنيا فى العصر الإليزابيثى، كل ذلك فى تفصيل ثرى. وهو عمل ضخم الحجم ومفيد ويدعو للإعجاب ويؤكد على ما أقوله من أن المعلومات التاريخية كانت متوفرة بغزارة.

وثمة مفاهيم وتوجهات ثقافية يجب أن تنتشر قبل أن يبدأ النظر للأدب تاريخيًا، وقد تحقق ذلك الانتشار مع أواخر القرن الثامن عشر. فحينما كتب صامويل جارث فى ١٧١٧ مقدمته لترجمة حديثة لقصيدة تحول الكائنات، لم يكن يناقش السياق التاريخى الذى قام أوفيد بإنتاج قصيدته فيه.(١٦) فبالنسبة لجارث كان من المسلم به قطعًا أن روما فى عصر أوفيد بوثنيتها وعبيدها لم تكن تشبه إنجلترا المعاصرة. ولكن يبدو أن الاختلافات لم تكن مهمة بالنسبة له، وهى على كل حال لم تشكل حاجزًا بينه وبين أوفيد الذى يناقشه وكأنه معاصر له وينتقد شعره وأوزان نظمه. ولكن الإقرار بوجود عقلية تنتمى لعالم آخر ظهر بقوة عندما بدأ الاهتمام بأدب العصور الوسطى. كما بدأ شعور مماثل بالمسافة التاريخية ينمو تدريجيًا خلال القرن الثامن عشر فى مناقشات للآداب القديمة وأدب عصر النهضة. فتاريخ الأدب يفترض سلفًا أن الماضى مختلف ويحاول أن يتجاوز هذه المسافة. فهو يجمع

(١٥) انظر: Paris: Baudry's European Library, 1843.

(١٦) انظر:
Sir Samuel Garth (ed.), *Ovid's metamorphosis*, trans. by John Dryden, *et al.*, 5th edn. London: Tonson & Draper, 1751.

المعلومات ويفسر الماضى ويجعله قابلاً للفهم. ولكن المقاربة التاريخية تؤكد تأكيدًا قويًا وعميقًا الإحساس بالاختلاف بافتراض وجود هذا الاختلاف واعتباره منطلقًا أساسيًا. وفى العالم الحديث يعنى مجرد وضع عمل ما فى الماضى رؤيته فورًا على أنه تعبير عن عقلية مغايرة.

فى عام ١٨١٥ نشر الباحث المتميز رغم محافظته، جورج فريدريك نوت طبعة جديدة لأشعار سورى ووايت ***Surrey and Wyatt***. ويقول نوت إن سورى هو الذى أسس "قوانين نظم الشعر الإنجليزى، التى ... تبناها كتّابنا النموذجيون... منذ تلك الحين." ويعتقد نوت أن "التطوير" فى الأدب ليس نتاج عملية جمعية ولكنه عمل أفراد بأعينهم.(١٧) أما تاريخ الأدب الرومانسى فيفترض العكس. فثمة عنصر متجاوز للفرد- لنقل العصر أو الوسط المحيط أو تجربة جيل معين، أو باختصار السياق- هو الذى يشكل العمل لأنه هو الذى يشكل المؤلف. وقد وجدت مدام دى ستايل، عند قراءتها لشيشيرون، نفسها أمام "الأمة فى رجل واحد".(١٨) ويقول هيردر "مثلما تمتلك الأمة بأكملها لغتها، فإنها تمتلك كذلك أشكالاً من العمليات الإبداعية المفضلة وموضوعات وانعطافات للفكر وباختصار تمتلك عبقرية تعبر عن نفسها فى أحب الأعمال لروحها وقلبها من دون الالتفات إلى الاختلافات الفردية." ***(Sammtliche Werke, XVIII:58)***. والمؤلف، كما يكتب هيردر فى موقع آخر "يقف بجذوره ضاربة فى القرن الذى يعيش فيه مثل الشجرة يستمد منه نسغه". يحمل "علامات ولادته فى عصره". صحيح أن هذه "العلامات" هى أيضًا "جراح" و"أغلال"- أى أنها

---

(١٧) انظر:
George Frederick Nott, 'Dissertation on the state of English poetry before the sixteenth century', in *The works of Henry Howard Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder*, 2 vols. (London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1815), pp. clxxxii, cxxxviii.

(١٨) انظر:
Madame de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paul van Tieghem (ed.), 2 vols., Paris: M. J. Minaird, 1959, i: 111.

باختصار قيود *(II:265)* ولكنها تقيد فقط بقدر ما تكون الفردية مقيدة، ويعتقد هيردر أن كل إنجاز إنسانى له جذوره فى الأمة والعصر وكذلك فى الهوية الشخصية.

وبسبب الدور الذى تمنحه أعمال التاريخ الأدبى للسّياق فإن تركيزها يكون منقسمًا. إذ تركز على الأعمال الأدبية فى نفس الوقت الذى تركز فيه على العوامل التى كانت السبب فى تشكيل تلك الأعمال. وبالنسبة لتاريخ الأدب الرومانسى فإنه يستدعى السياقات الجغرافية والعرقية والسياسية والسلوكية ويستدعى المؤسسات الاجتماعية والفلكلور والعقيدة الدينية والمعتقدات الفلسفية، والفنون الأخرى والأدب الأقدم، وعادة ما يجمع بين كل تلك السياقات المختلفة لتقديم تفسيراته. لماذا ازدهر المسرح والخطابة فى أثينا القديمة؟ يقول دى كوينسى، مستدعيًّا عاملاً ماديًّا، إن الورق كان غالى الثمن، فكان الصوت البشرى هو أجدى طريقة للنشر.[١٩] ولماذا انحدر الشعر الإنجليزى بعد تشوسر؟ أو الشعر الألمانى بعد حكم عائلة هوهنستاوفن ***Hohenstaufen***؟ لا نحتاج إلا تناول الفوضى السياسية فى تلك الفترة، طبقًا لتوماس كامبل فى مقاله فى ١٨١٩ "مقال عن الشعر الإنجليزى،" ومقال توماس كارليل فى ١٨٣١ "الأدب الألمانى المبكر" [٢٠]. ويشرح جون كولين دنلوب فى كتابه تاريخ القص النثرى (١٨١٤) سبب عدم كتابة الإيطاليين للروايات الفروسية: وهو نظرتهم الدونية للمهن العسكرية، وروحهم التجارية، وقربهم من الثقافة الكلاسيكية. وهذه الأسباب نفسها يعدد لها أسبابًا اجتماعية أو تاريخية أخرى.[٢١] وفى مقارنته بين التراجيديا الإنجليزية والتراجيديا الفرنسية، بين شكسبير وراسين، يجد فرانسيس جيفرى

---

(١٩) انظر:
Thomas De Quincey, 'Style', in David Masson (ed.), *Collected writings*, 14 vols., Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889–90, x: 237.

(٢٠) انظر:
Thomas Campbell, 'An essay on English poetry', in *Specimens of the British poets*, 2nd edn, London: John Murray, 1841, p. xlv; Carlyle, *Critical essays*, ii: 253.

(٢١) انظر:
John Colin Dunlop, *History of prose fiction: a new edition revised with notes, appendices and index*, Henry Wilson (ed.), 2 vols., 1906: reprinted New York: AMS Press, 1969, ii: 2–3.

"أكثر من تماثل" بين شكل التراجيديا وشكل الحكم- "إن مسرحنا دائمًا ما أخذ عن الطبيعة المختلطة للحكم عندنا- فالناس من كل المستويات تشارك فى كليهما (المسرح والحكم)... وفى إنجلترا أيضًا اعتمد المسرح بشكل عام على الأمة بأكملها، ولم يمل لتفضيل البلاط."(٢٢)

وباستثناءات قليلة، يفترض تاريخ الأدب الرومانسى أن الأدب انعكاس للعصر بشكل مباشر جدًا. يكتب هازليت "كنا سنختار حقًّا فى البحث فى وثائق تلك الفترة لنجد دليلاً وافيًا لحالة المجتمع عمومًا وللمشاعر الأخلاقية والسياسية والدينية فى عصر جورج الثانى التى نجدها جميعها فى مغامرات جوزيف أندروز".(٢٣) وكان دانلوب يعتقد أن روايات الفروسية هى "نتاج للسلوكيات الموجودة بالفعل... فقط صورة مضخمة من واقع حال المجتمع." (كانت التنانين والسحرة مجرد "زينة" ولم يتقبل القراء إلا ببطء وعن غير رغبة ***(Dunlop, History, I: 128, 126.*** حقيقية طرح سيسموندى أن "نظام الفروسية كان كله تقريبًا اختراعًا شعريًا: فوثائق ما يفترض أنها عصور الفروسية "تعطينا وصفًا واضحًا ومفصلاً وكاملاً لرذائل البلاط والعظماء ولوحشية النبلاء وفسادهم وللذل الذى كان الناس فيه." "ومن الغريب أن نجد الشعراء بعد مضى فترة طويلة من الزمن يزينون تلك العصور نفسها بأكثر الحكايات الخيالية المملوءة بالعظمة والفضيلة والإخلاص."(٢٤)

---

(٢٢) انظر:
Francis Jeffrey, *Contributions to the 'Edinburgh review'*, 3 vols., London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1846, i: 356–7.

(٢٣) انظر:
William Hazlitt, *Complete works*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., London: Dent & Sons, 1933, xvi: 5.

(٢٤) انظر:
J. C. L. Simonde de Sismondi, *Historical view of the literature of the south of Europe*, Thomas Roscoe (trans.), 3rd. edn, 2 vols., London: Henry G. Bohn, 1850, i: 79.

وبمنهج دائرى دأب النقاد الرومانسيون على استقاء معلوماتهم حول "عصر" ما من خلال الأدب ثم استخدام تلك المعلومات لتفسير الأدب. يقول كوليريدج إنه كان يخطط لأن يقوم فى محاضرات ١٨١٨ "بإعطاء أمثلة على الآراء التى طرحتها فى المحاضرة السابقة حول أخلاقيات العصور الوسطى وسلوكياتها وعبقريتها المتفردة من خلال الحكايات القديمة والأغنيات والروايات المنظومة شعرًا... إذ إننا نجد فيها ليس فقط أمثلة غاية فى الطرافة ولكن نجد كذلك دليل حق بالفعل ولا يتحمل الاعتراض كثيرًا على الشخصية الحقيقية لتلك الأزمان التى كتبت فيها."[٢٥] وكان هيردر ومدام دى ستايل على وجه الخصوص من ضمن من اتهموا بمثل هذا المنهج الدائرى المغلوط.[٢٦] وهو مغلوط لأن التمثيلات الأدبية يمكن أن تصاغ بأسلوب معين أو تكون تراثية أو تقليدية أو أيديولوجية وفى هذه الحالات لا تعكس مباشرة العالم الاجتماعى الذى تم إنتاجها فيه. وهو ما يبدو بديهيًا الآن ولكن مثل هذه الاعتبارات تم تجاهلها إلى حد كبير فى تاريخ الأدب الرومانسى. وكان طموح تاريخ الأدب فى ذلك الوقت أن يصبح "تاريخًا داخليًا" تبدو الأحداث فيه مرتبطة سببيًا وبالتالى حتمية. وسواء كان ذلك صوابًا أم خطأ فقد كان هناك اعتقاد أن ذلك الشكل من كتابة التاريخ يعد تقدمًا كبيرًا على الكتابات الأقدم من التجميع والتأريخ. فمثل ذلك التاريخ أكثر انتقائية فيما يورده وأكثر إحكامًا من حيث التنظيم، بالمقارنة مثلاً بكتابات وارتون التى تضم كل كبيرة وصغيرة أو الكتابات ذات النظرة الشاملة مثل كتابات جيبون، كما أنه تاريخ يصاغ غائيًا، فهدفه ليس مجرد وصف الماضى إنما تفسير بعض ظواهره

---

(٢٥) انظر:

Samuel Taylor Coleridge, *Notebooks: 1808–19*, ed. Kathleen Coburn, 2 vols., Princeton, nj: Princeton University Press, 1973, vol. i, entry 4384.

(٢٦) انظر:

René Wellek, *A history of modern criticism: 1750–1950*, 8 vols., New Haven, ct: Yale University Press, 1955–, vol. i: *The later eighteenth century*, p. 197; Paul van Tieghem Introduction to Staël, *De la littérature*.

"التراجيديا الشكسبيرية" على سبيل المثال، عن طريق رصد مصادرها. أو ربما يحاول شرح الحاضر أو أحد جوانبه أو أن يستشف المستقبل. ومن هنا فإنه يتخذ شكلاً خطيًا- فهو يرصد سلسلة من الأحداث إلى أن يصل لنقطة نهاية منتقاة- كما أنه يعتمد التطور، بمعنى أنه ينضوى على سلسلة من التغيرات التى- كما يقول ديلتاى- "كل منها ممكنة فقط على أساس ما سبقها."(٢٧) كما حفز اعتبار جوته كاتبًا كلاسيكيًا، النقاد الألمان على ملاحظة أن التأثير يمكن أن يحدث عبر قفزات واسعة. فيقول أ. ف. شليجل " بعد مرور قرون يمكن فقط للنفوس الكبيرة أن تتحدث لمثيلاتها القادرة على خلق أعمال توازى أعمالها." ***Vorlesungen uber schone Literature,)*** [سلسلة محاضرات حول الأدب الرفيع] ***(p. 194*** ومع ذلك فقد كان شليجل ملتزمًا تمامًا بمبدأ التطور فى تاريخ الأدب. ونجد فى الوقت الحاضر تفضيلاً لنماذج متباينة للتغير تتناسب مع التصورات المختلفة للواقع. فنلاحظ وجود العشوائية، والمصادفة أو الانقطاع فيما رآه المؤرخون الرومانسيون انتقالا متصلا بنوا على أساسه قصهم التاريخى.

كثيرًا ما وصف المفكرون الألمان التطور التاريخى بأنه عضوى. فكان كل حدث لحظة من عملية موحدة جزءًا من كل. وهذا الكل يمكن أن يكون الأدب القومى أو نوعًا أدبيًا أو مجمل أعمال كاتب بعينه. فكان الشعر اليونانى بالنسبة لفريدريش شليجل يبدو وكأنه "كل مستقل ومكتمل وكامل... بحيث يكون حتى أصغر جزء منه منضبطًا بقوانين الكل وأهدافه ومع ذلك فهو حر ومكتف بذاته... إن أعظم التطورات كما أقلها ترتقى تلقائيًا من سابقاتها، وتحمل البذرة المكتملة للطور اللاحق." ***(Kritische Ausgabe, I: 305-6)***.

(٢٧) انظر:
Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 201.

فلمعرفة الماضى لابد لنا حتمًا من القراءة والدراسة ولكن ذلك وحده لا يكفى. فقد تعامل الرومانسيون مع الماضى، كغيره من الأشياء، من منطلق التعاطف كمبدأ رومانسى فى التأويل، بمعنى المشاركة بالخيال فى الحياة التى يتم تمثيلها. لابد للمرء، كما يقول هيردر "أن يخطو إلى زمانهم، وأرضهم، ودائرة أفكارهم ومشاعرهم، لنرى كيف يعيشون؟ كيف تتم تربيتهم؟ ما الأشياء التى يرونها؟ وما الأشياء التى يحبونها بعشق؟ وما يمكن أن يكون عليه هواؤهم وسماؤهم وتكوين أعضاء أجسادهم ورقصهم وموسيقاهم. لابد من التعرف على كل ذلك لمعرفة ليست هى معرفة الغريب أو العدو إنما معرفة الأخ والمعاصر". ***(Sämmtliche Werke, XI:226)*** . "وكل نقد سليم فى العالم كله يقول إن على المرء من أجل أن يفهم عملاً ويفسره أن يضع نفسه وكأنه روح ذلك المؤلف وجمهوره وأمته وعمله" ***(VI: 34)***. "لابد أن يضع المرء نفسه وسط عصرهم وأمتهم"، كما يقول أ. ف. شليجل" حتى نتمكن انطلاقًا من تلك النقطة أن نشاركهم فى نظرتهم للعالم التى لا يمكن مع ذلك أن تتحقق إلا إذا تخلص المرء من كل انحيازاته الشخصية وعاداته" *(Vorlesungen über schöne Literatur*, p. 482*)*وكلما أعطى الكاتب لعمله ذاتيته وتفرده كان على القارئ إنكار هويته هو.

ونتيجة لمفاهيم التطور العضوى والمشاركة المتعاطفة طرحت معضلة النسبية النقدية نفسها. فإذا كانت، كما يطرح فريدريش شليجل، "الملحمة الهيلينية القديمة.. شكلاً متفردًا تمامًا لم يكن بالإمكان إلا ينشأ وينضج فى وضع هذه الثقافة، فى ذلك المكان وذلك الزمان" ***Geschichte der Poesie der Griechen und Romer*** [تاريخ الشعر عند اليونان والرومان] ***(1798), (Kritische Ausgabe, I: 442)*** ، وإذا كان كل عمل أدبى يتحدد كذلك فى زمانه ومكانه بالضرورات التاريخية، وخصوصًا إذا كان عمل هو لحظة فى التقدم العالمى للروح الإنسانية، فكيف يمكن للمرء أن يقوم بنقده؟ فى مقاله "فلسفة تاريخ أيضًا من أجل تكوين الإنسانية" (١٧٩٤)، يعلن هيردر جملته الشهيرة "لا شىء فى مملكة الله كلها... هو وسيلة

فقط– كل شيء وسيلة وغاية فى الوقت نفسه" *(V:527 Sämmtliche Werke,)*. كل عمل وكل مؤلف وكل قرن له تبريره فى التاريخ إذا كان الولوج إلى كتابات كل عصر وفهمها عن طريق التماهى معها بالتعاطف فأين نقطة الانطلاق للتعبير عن نقد موضوعى يصح تطبيقه على الكل؟ لقد انتقد هيردر أولئك الذين "يعتقدون أن ذوق الحاضر هو الذوق الوحيد" *(XXXII: 28)*. ولكن هل هذا التقييم لما يتصادف أن يكون ذوقنا المحلى فى وقت ما هو فعلاً البديل الوحيد للنسبية النقدية؟ ربما يساعدنا ذلك على تفسير سبب ميل النقد الرومانسى إلى تذوق الأعمال وتقديرها لا تقييمها.

وبشكل عام فحتى أكثر الرومانسيين ميلاً للتفسير. التاريخى لم يكونوا من الداعين للنسبية. وكانت السياسة المتبعة عادة هى الإقرار بأثر "العصر" على المؤلف، ثم– إذا لزم– إدانة ذلك العصر. وفى تلك الخطوة الأخيرة يختلف النقاد الرومانسيون من ناحية الذوق والأسلوب ولكن ليس من ناحية المبدأ مع عصر التنوير. فالكاتب يمكن أن ينتمى لعصره ومع ذلك، أو لذلك، يصبح موضع انتقاد. فطبقًا لنفس المبدأ كان الجيل السابق قد حكم بكل ثقة على العصور الوسطى بالتجاهل باعتبارها عصورًا للفظاظة وعدم التحضر. وكان توماس كامبل– الذى نجد فيه استمرارا للعقلية التنويرية– قد قرأ ملاحظات ريتشارد هيرد "وغيره ممن يمنعون علينا أن نحكم على قصيدة "الملكة الخيالية" بمقياس الوحدة الكلاسيكية، بل يقارن ما بينها وبين كنيسة قوطية أو حديقة قوطية". ولكن هذه المقارنة "لا علاقة لها" بهدف النقد. فسواء كانت القصيدة قوطية أو لم تكن فإن حبكتها "بالغة التشابك وبالغة التبعثر" *(An essay on English Poetry p. 110)*. وفى ١٨٠١–٢ لم يكن لدى أ. ف. شليجل أى شك فى أن "شعب ما أو عصر ما يمكن أن يكون أكثر شعرية من غيره" *(Vorlesungen über schöne Literatur)*. ورأى فريدريش شليجل أن كل جيل لديه "مميزات وعيوب يكمن السبب الأساسى لها فى العوامل الخارجية وفى العصر نفسه. ويجب أن يضع المرء ذلك فى حسابه، حتى لا يطالب الكاتب بصفات لم يكن

بالإمكان على الأرجح فى حالته أن يتحلى بها، أو ينتقده على أخطاء تنتمى حقيقة لعصره ككل وليس له بشكل خاص."(٢٨) وفى معروض تقديمه للفقرة التى اقتبسناها سابقًا، يلاحظ هيردر أنه "من الضرورى عادة أن نطرح من الكاتب ما ينتمى لزمنه... فهو يحمل قيود عصره" ***(Sämmtliche Werke, II: 265)***. مثل تلك اللغة تشير إلى أن هناك معيارًا يمكن من خلاله تمييز الأخطاء ونواحى القصور والحكم عليها. إن الحس التاريخى الرومانسى قد يمنح صدقاته النقدية أو عدالته للكاتب الفرد من دون أن يكون ذلك منحة لعصره كله.

(٣)

ما الهدف من تاريخ الأدب؟ من الواضح أن الرومانسيين لم يكونوا مثل بعض الذين يعتقدون الآن أنه يجب كتابة تاريخ الأدب من أجل الاشتباك مع السياسة فى الوقت الراهن. ولم تكن النصوص الأدبية تثير ارتيابهم وكأنما تحمل سمومًا أيديولوجية. ولكن كان لديهم فضول كبير حول المعتقدات المعلنة وغير الواعية التى يعبر عنها الأدب. وقد افترضوا أن الأدب مقارنة بغيره من الوثائق التاريخية يعطى استبصارات عميقة ومعقدة حول عقلية عصر ما وحول أخلاقياته وحكمته التى كانت على حد قول فرانسيس جيفرى "سارية بين الناس" ***(II: 256 ,Conributions,)*** وفى إطار الاهتمام الجديد بأدب القرون الوسطى وعصر النهضة أعادوا إلى قائمة الأعمال الأدبية أعمالاً كانت قد ضاعت إما عن جهل أو عن انحياز وتعصب. وكان ذلك أيضًا فى اعتقادهم إحدى وظائف تاريخ الأدب. وقبل الهجوم الذى شنه أصحاب نظرية الفن للفن ومن بعدهم مدرسة النقاد الجدد، كان من المفترض أيضًا

---

(٢٨) انظر:
Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, vol. vi: *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Hans Eichner (ed.). Paderborn: Schöningh, 1961, p. 377.

أن المعرفة التاريخية تتيح للفرد أن يفهم الأدب ويدركه ويتذوقه على نحو أعمق وأصح. لقد اعتبر كتّاب تاريخ الرومانسيين ذلك من المسلمات ولكن كان عندهم كذلك أهداف أخرى لتاريخ الأدب لم يعد أحد يسعى إليها الآن.

إننا نعرف ما الشعر كما يقول هيردر من خلال أصله مستخدمًا الهجاء اليونانى للكلمة من أجل التأكيد ***(Sämmtliche Werke, V: 380)*** فالأصل "يحمل الطبيعة الكاملة لمنتجه النهائى، تمامًا كما تكمن النبتة كاملة بكل أجزائها داخل البذرة" ***(XXXII: 86-7)*** ومن هنا فإننا نعرف القصيدة الغنائية عن طريق دراسة أصولها الشعبية فى اليونان القديمة وفلسطين، ونعرف الثقافة اليونانية والأدب اليونانى بأن نرصد أصولهما التى تعود إلى مصر القديمة والفينيقيين. وقد واجه الرومانسيون فعلاً مشكلة وجود أصل لكل أصل، ومصدر لكل مصدر، فى سلسلة من الرجوع لا نقطة بداية لها. هكذا يطرح أ. ف. شليجل الموضوع "حتى أعرف علة العلة، تظل العلة المباشرة عرضية بالنسبة لى، وهكذا فى سلسلة لانهائية تعود إلى الوراء. ومن هنا فإن التاريخ لا يمكن له أن يحقق استبصارًا بالضرورة لأنه لا يمكن له أن يحدد العلة الأولى على الإطلاق." (*Vorlesungen über schöne Literatur,* ***p. 188)***.

أو يمكننا معرفة ما يكونه نوع أدبى ما أو أدب قومى ما لا عن طريق الاستدلال على أصوله ولكن غاياته. يقول فريدريش شليجل يمكننا معرفة الشعر الحديث من خلال تاريخه لأن تاريخه يشير إلى اتجاه ما ويكشف لنا أين يتجه. "لعلنا عن طريق روح ما مضى من تاريخ ننجح كذلك فى اكتشاف معنى ما يسعى له فى الحاضر والطريق الذى يتجه إليه فى المستقبل وهدفه المستقبلى". "عندما يؤدى اتجاه العمل وهدفه لفهم الغاية التى يسعى إليها، يتضح تمامًا معنى العمل فى مجمله" ***(Kritische Ausgabe, I: 224, 229)***.

كان أحد أهداف تاريخ الأدب الرومانسى إذن هو الوصول للشكل الأساسى أو المبدأ الكامن أو الجوهر أو الروح ***Geist*** أو الفكرة. ولكن لأى شىء؟ للأعمال ومؤلفيها والأنواع الأدبية والتراث والثقافات القومية والإنسانية. ومثل هذه النظرة أعطت للعمل الذى يجب أن يقوم به كل كاتب لتاريخ الأدب هدفًا عميقًا يصل إلى أن يكون هدفًا ميتافيزيقيًا. ويتم التعبير عن موضوعات تاريخ الأدب بمفردات عامة مثل "روح العصر" أو "التراجيديا الإغريقية" على الأقل لأسباب عملية؛ إذ لا يمكن الإشارة لكل عنصر مفرد نفكر فيه على حدة. وتتعلق القضية إذن بالوضع الأنطولوجى (الكيانى) لمثل هذه المراجع الجمعية. يقول فريدريك شليجل إن العقل فى إنجلترا يميل إلى المفارقة والتشكك ***Geschichte der alten und neuen)*** ***Literatur,*** [تاريخ الأدب القديم والجديد] ***(p. 336***، ولكن هذا ليس إلا طريقة الألمان فى التعبير عن ملاحظتهم أن المفكرين الإنجليز غارقون فى الفلسفة التجريبية وعلى النفس الوضعى الخاص ببلدهم. فبالنسبة لهم تبدو المصطلحات التعميمية وتسمية الأنماط مسألة غير ملائمة حتمًا لخصوصية مدركاتنا وتغايرها. ولكن الأسوأ من ذلك أن معنى مصطلحات مثل "القصيدة الغنائية" يختلف من عقل لآخر حسبما تصادف وارتبطت به من تداعيات. ومثل هذه المصطلحات كانت تفتقد لمرجعية موضوعية وواقعية. ونجد فى التراث الفكرى الألمانى، أن مثل هذه المصطلحات تشير إلى أفراد جمعيين أو موضوعات مثالية أى كائنات ذهنية، وكلها أشياء كانت بمعنى ما واقعية. ومن هنا كان لتاريخ الأدب فى ألمانيا مكانة فكرية لم يكن بالإمكان أن يصل إليها فى إنجلترا. لقد قادت الفلسفة المثالية إلى تاريخ الأدب، وهى بالتأكيد سبب بالإضافة إلى انتشار الجامعات من أسباب ازدهار هذا المجال الدراسى فى ألمانيا أكثر منه فى بريطانيا العظمى أو فى فرنسا.

بالنسبة لفريدريش شليجل على سبيل المثال فإن من روح ***Geist*** الشعر الحديث جزء عضوى من كل أكبر أو من روح ***Geist*** كل الشعر الغربى. ولكن تلك

الروح، كما عند هيجل، جزء من روح أكثر عمقًا وشمولاً يجىء تحقيقها عبر التاريخ. إن التاريخ فى مجمله يعطى لكل لحظة معناها، فيقدم "حبكة القصة" بمعنى ما، التى يتحدد على أساسها أهمية كل حدث. هذا الكل تتم معرفته بالفلسفة وبالدين ودونهما "ليس التاريخ سوى كومة من المادة خامدة لا نفع ولا وحدة داخلية تجمعها ولا تملك هدفًا نهائيًا ولا نتيجة لها ." (ص٣٣٩). التاريخ فى المحصلة النهائية هو تاريخ تكوين الإنسانية. وتاريخ الأدب رافد من نهر أكبر، ولكنه رافد يكشف بشكل خاص عن اتجاه الكل. فكتابة تاريخ للأدب هو اقتفاء لأثر تطور الروح البشرية.

وبهذا المفهوم نجد أنفسنا بعيدين كل البعد عن الكتابة الحديثة للتاريخ. وهناك قدر من الخطأ فى ربط مثل هذا التصور بالمفكرين الألمان وحدهم؛ إذ نجد نفس الهدف الأساسى هو الدافع لكتابة تاريخ التعلم فى عصر التنوير، وكان موجودًا فى كل كتابة لتاريخ الأدب أينما كتبت. ويرى جون كولين دنلوب وهو محام لامع ومأمور فى مدينة إدنبره أن تاريخ النثر الذى قام بكتابته يقدم "عرضًا متتاليًا" "لأشكال التفكير السائدة". ويقدم "حقائق مثيرة بالنسبة للدراسة الفلسفية للعقل الإنسانى، "ويسترجع من النسيان عددًا من الأفراد، ويساعدنا على تجنب "الأخطاء التى وقع فيها من سبقونا". والأهم أنه يصور "تقدم العقل الإنسانى" *(History,I:35)*.

إن أكثر من يشبه المؤرخ الحديث- وهذا ليس بالضرورة مدحًا- من بين كتاب تاريخ الأدب فى القرن التاسع عشر هو جيرفينوس ***Gervinus*** وقد كان هدف تاريخ الأدب بالنسبة له مختلفًا إلى حد ما. فمنذ بداية التاريخ الجديد للأدب فى القرن الثامن عشر ساد الشك حول إمكانية المعرفة التاريخية. وقد سعى جيرفينوس نحو الأسباب المباشرة للأحداث لا الأسباب العميقة الفاعلة دائمًا التى تكشف عنها فلسفة التاريخ. وفى النماذج التى يقدمها هايدن وايت للمؤرخين سنجد جيرفينوس ينتمى أكثر إلى النوع الإيديوغرامى [الذى يصور الأفكار بالرموز] والذى يسعى إلى تركيبات أقل

شمولاً.[٢٩] فمنهج جيرفينوس منهج اجتماعى أكثر من ذلك الذى يتبناه الأخوان شليجل. فكان يعتقد على سبيل المثال أن على تاريخ الأدب أن يهتم اهتمامًا وثيقًا بالمحددات المادية والمؤسساتية للأدب وبتلقيه. بالإضافة إلى ذلك فعلى النقيض من الأخوين شليجل كان يرغب جيرفينوس فى الالتفات إلى الكتاب الثانويين وكذلك الأعمال الثانوية على أساس أن "تاريخ الأدب مثله مثل التاريخ السياسى يرتبط بالجماهير"، والجنود البسطاء هم الذين يكسبون حروب الأدب. لا يمكن لأحد أن يقرأ كل شيء ولكن حتى الآن "قام مؤرخو الأدب عندنا بقراءة أقل القليل" وبالتالى كانوا كمن "يحرث فى الهواء".(*Prinzipien,* [المبادئ] *p, 28*).

ورغم أن جرفينوس شخصيًا لا ينزع إلى مذهب الشك، فقد كان يعتقد أن من الضرورى اتخاذ موقف محايد وغير منحاز تجاه الفهم التاريخى. بمعنى أنه كان ملتزمًا بما رأى أنه متطلبات مهنية. "بشكل عام كل من يقع فى مصيدة النظام الفلسفى أو من يجعل من مبدأ أخلاقى همه الشاغل أو يحبس نفسه فى إطار ذوق معين" يخطئ فيما تفرضه عليه مهنته كمؤرخ، "ولن يحقق شيئًا. فالمؤرخ يجب أن يكون حرًّا تمامًا وقادرًا على تقبل أى وجهة نظر." (ص ٦١).

وقد كان جيرفينوس يؤكد كذلك على إمكانية سوق تبريرات جميعها مقبولة بدرجة متساوية دفاعًا عن وجهات نظر متباينة. ولا شك أن تاريخ الأدب يجب أن يقدم قصة ذات حبكة، وإلا لن يكون تاريخًا، فلا يعرض للترابط الداخلى بين الأحداث. ولكن نفس الأحداث يمكن ربطها فى أكثر من حبكة قصيصة كل منها تعارض الأخرى ولكن كل منها مقنعة. ولنأخذ على سبيل المثال "فترتنا الأخيرة" فى الأدب الألمانى. فبالإمكان أن نربطها "بالثورة العامة للروح الأوربية" أو وضعها فى الموقف العكسى. فيمكن للمؤرخ أن "يظهرها على أنها استكمال لما بدأه عصر

---

(٢٩) انظر:
Hayden White, *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*, Baltimore, md: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 64–5.

الإصلاح فى سبيل الحرية الروحية أو على أنها بداية" الحركة السياسية للحرية المدنية. ولا يمكن للمؤرخ "أن يصور كل وجهات النظر التى يمكن التعامل بها مع مادة بمثل هذا الغنى وبمثل هذا التعدد فى جوانبها المختلفة." "بإمكانه اكتساب ألف جانب من التاريخ ولكنه عليه اختيار واحد منها... فعليه فقط أن يبدأ."(ص ٦٣و ٦١).

ومن ناحية أخرى يحذر جرفينوس من إسقاط الأفكار العشوائية على المادة التاريخية. فالاختيار الأولى لوجهة نظر ما يجب أن يعتبر مجرد اختيار أولى وتجريبى. فإما أن تتأكد عن طريق البحث أو يظهر عدم إمكانية إثباتها. وفى المحصلة النهائية نجد أن جرفينوس يحترم نفس الهدف من تاريخ الأدب مثل غيره من المؤرخين الرومانسيين. فتاريخ الأدب الألمانى سيظهره محررًا نفسه من التأثيرات المقيدة له من قبل الرهبان والتأثيرات المدرسية والتجارية والأجنبية والمثقفة. وهو يكتسب أولاً استقلالية يصبح بعدها مهيمنًا ضمن الآداب الأوروبية، وتلك حكاية تطور "لا يمكن إثباتها بناء على التاريخ السياسى لألمانيا." (ص٦٤)

(٤)

ولكن إذا كان التقدم هو الخطة الإلهية للتاريخ، فقد كان من الأسهل رؤية هذه الخطة تتحقق فى تاريخ الثقافة والتعلم بالقياس إلى تحققها تحديدًا فى الفنون الأدبية الراقية. فكيف يمكن للمرء أن يمجد الأدب اليونانى أو أدب القرون الوسطى وفى نفس الوقت يعتقد بوجود تقدم عام للعقل الإنسانى؟ وربما يمكن بمنهج جدلى ملتو أن ننسب إلى أدب الوقت الحاضر أو المستقبل القريب دور الرجوع إلى تلك القمم السابقة أو تجاوزها. وهذا كان الحل الذى قدمه فريدريش شليجل، وبه كان يأمل أن ينهى الخلاف بين القدماء والمحدثين.[٣٠] أما فى بريطانيا العظمى فمثل هذا الأمل قد

---

(٣٠) انظر:

Ernst Behler, Introduction to Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*. vol. i: *Studien des klassischen Altertums*, p. clxiii.

تحطم على صخرة الأفكار التى نسميها بالبدائية. فكان الرأى أن الأدب والفنون فى حال ادخار مع تقدم الحضارة بل وبسبب تقدم الحضارة فالأدب يحث على تشذيب المشاعر، وهذا جزء أساسى من حجته، والرقى الحضارى يمحو القدرة الإبداعية.

فى عصر هوميروس وأوسيان أو عصور الفروسية كان كل شىء يؤدى إلى الشعر. لماذا؟ لأن الإنسان كان يأخذ أفكاره من الطبيعة ومن الخبرة لا من الكتب، ولأن مشاعرهم لم تكن مكبوتة بل كانت قوية، ولأنهم عبروا عن أنفسهم بعفوية، فتحول فرحهم وحزنهم إلى كلمات بمجرد تشكله فى أنفسهم، ولأن لغتهم كانت لغة ملموسة وتصويرية بشكل واضح، ولأنهم عاشوا فى وسط المشاهد الجليلة للطبيعة غير المروضة، ولأن حياتهم كانت متسمة بالمغامرات ومؤسساتهم الاجتماعية مفعمة بالحيوية، ولأن عملهم لم يكن بعد متخصصًا بحيث يقومون بتطوير بعض ملكاتهم العقلية أكثر من اللازم ووأد البعض الآخر، ولأن خيالهم لم يكن قد تم بعد تقنينه وإخضاعه لواقع الأنا، ولكن خيالهم كان يلقى بنفسه فى الغابات والجبال الشاسعة المظلمة ليملأها بما يخلقه من حوريات وتنانين وساحرات شريرات، ولأن شعراءهم الأوائل صوروا كل ما هو أساسى ومهم فى الحياة، ومن ثم- حيث إن على الفنان أن يقدم شيئًا من العمل المبتكر- فقد وضعوا كل الشعراء اللاحقين لهم فى خانة التباين الضئيل والثانوى، ولأن عظمة الكتّاب الأوائل قللت من ثقة من لحقهم بأنفسهم؛ إذ لم يكن بإمكانهم أن يأملوا بالوصول إلى مستوى الأسلاف، ولأن الفنون لم تكن بعد قد انقسمت، إذ اندمج الشعر مع الرقص والغناء فى فن شامل ***Gesamtkunst*** أو بشكل أكثر عمومية لأن الشعر كان حينذاك يشتمل على كل أنواع الكتابة من تشريع وأدب وتاريخ وفلسفة ولاهوت، تلك الأنواع التى انفصلت عن بعضها فيما بعد، فكان بسبب ذلك موضع تقدير واحترام بدرجة لم يعد بالإمكان تخيلها، ولأنه فى العصور الأولى لم يكن هناك نقاد ولا خبراء يقتاتون كما الأغنام على فروع شجرة الشعر. لقد تم العمل على صياغة تفصيلية لكل هذه النظريات إلى أن وصلت إلى قدر كبير من التبلور

والقدرة على الإقناع. وكما يقول رينيه ويلك "فقد شكلت هذه النظريات فى مجملها المفاهيم الأولى "لتاريخ الشعر الذى يعتمد الاستنباط الخالص ويتميز بعموميته وطابعه التأملى، ويمكن بناؤه من المعرفة بالطبيعة الإنسانية دون الالتزام بزمان بعينه ومكان بعينه."

ويستحيل من خلال التلخيص الذى لابد وأن أقوم به هنا أن يتمكن المرء من توصيل البراعة التى جعلت مثل هذه السجالات مثار إعجاب شديد وما تضمنته أحيانًا من حكمة مذهلة. أشير هنا إلى مؤلفين وكتابات مثل كتاب توماس بلاويل بحث فى حياة هوميروس وكتاباته (١٧٣٥)، ومقال دافيد هيوم "عن نشأة وتطور الفنون والعلوم" (١٧٤٢)، ومقال ريتشارد هيرد "خطاب حول المحاكاة الشعرية" (١٧٥١)، ومقال جوزيف وارتون "مقال عن بوب" (١٧٥٦)، وكتاب جون براون **تاريخ نشوء وتطور الشعر**(١٧٦٤)، وكتاب ويليام داف مقال فى العبقرية الأصلية فى الفلسفة والفنون الجميلة وفى الشعر خصوصًا (١٧٦٧). وبحلول نهاية القرن الثامن عشر كانت تلك الأفكار التى تم تطويرها فى هذه المقالات وغيرها قد أصبحت موجودة عند الكتّاب البريطانيين واحدًا تلو الآخر باعتبارها جزءًا من المخزون المتراكم للاستبصار الأدبى. فكتب هازليت على سبيل المثال مقالاً يشرح فيه "لماذا لا تكون الفنون ذات طابع تطورى"، وطرح فى مكان آخر أن المسرحيات التراجيدية العظيمة لا يمكن إخراجها فى العالم الحديث لمرتادى المسرح. إن الطرز التراجيدية.

لابد أن تستقى من نماذج تحيا فى الصدور، ومن المشاعر أو الملاحظة المباشرة، ومادة التراجيديا لا يمكن أن توجد بين شعب اعتاد الفرجة على التراجيديا التى ليست اهتماماتها هى اهتماماتهم ولا أهواؤها هى أهواؤهم، ولكنها اهتمامات وأهواء مثالية ونائية وعاطفية ومجردة. ولهذا السبب أساسا نعتقد أن المجهودات الأسمى لربة الشعر التراجيدى كانت بشكل عام هى المجهودات الأشد تبكيرًا.
(Hazlitt, Complete works, V: 13)

وكان فرانسيس جيفرى يعتقد "أن الكتّاب الأوائل بطبيعة الحال حصلوا لأنفسهم على أكثر الأشياء إثارة وقدرة على التأثير سواء كانت تلك الأشياء من الطبيعة أو من حدث ما". وكان على اللاحقين بالتالى "أن يقدموا شيئًا مختلفًا ينسب لهم كمبدعين خلاقين،" وكان هذا الضغط المستمر والذى تراكم مع رحيل كل جيل تاركًا للجيل الذى يليه مزيدًا من الأسلاف، قد دفع الأدب قسرًا إلى تناول موضوعات ومناهج أصبحت فيها الطبيعة وبشكل متزايد ثانوية بالمقارنة بالسعى للجديد. "لقد كتب اليونانيون الأوائل... عن كل ما أثارانتباههم لما فيه من عدالة أو تأثير من دون خشية الوقوع فى سرقة أدبية لأحد الكتاب السابقين عليهم" (*Contributions, I:109*) وقد طرح توماس دى كوينسى فكرة مماثلة فرأى "أن الأدب فى مراحله الأولى تناول كل مشاعر الإنسان وحالات وعيه وإرادته فى صراعه مع نفسه بكل خطوطها الرئيسية وما فيها من عظمة وبدائية... فجاءت أعمال كالإلياذة والقدس محررة والفردوس المفقود." ولكن مع العصور الحديثة "تغيب عن الأدب تلك المراحل من التاريخ الإنسانى الأكثر عظمة وإعتاما... بفعل التبادل الاجتماعى المتزايد فى المدن." ويضيف دى كوينسى ملاحظة تتسق تمامًا معه وهى أن ذلك يحدث "بشكل عفوى عند كل شعب ويصوغ بالضرورة تقدم الحضارة" *(Collected writings, XI: 60-1)*

وبدا وكأن ثمنًا ما لابد وأن يدفع من أجل المنازل والشموع والعربات ومن أجل إلغاء العبودية والتحرر النسبى للنساء، ومن أجل تبادل اجتماعى يتميز بالتهذيب، ومن أجل الدقة والتجريد فى اللغة وفى الفكر، ومن أجل تراكم المعرفة وانتشارها من خلال الكتب، وباختصار من أجل الرقى والمنفعة والعلم، وكان الثمن المدفوع ماثلاً فى الفنون. ونجد هذه المفارقة كإحدى التيمات لما قدمه هيجل من تاريخ تأملى للفنون فى كتابه علم الجمال، رغم أنه يضع "الفكرة" فى خانة ما يندرج عادة تحت تقدم الحضارة. كما أن نفس المفارقة موجودة كتيمة بنفس القدر لدى توماس لاف

بيكوك فى مقاله النابض بالحياة "عصور الشعر الأربعة" (١٨٢٠) وفيه يرى بيكوك كذلك- ربما هازئًا- الشعر كنوع عفى عليه الزمن. "حين يرتقى العقل وتكتمل سطوته" لا يستطيع الشعر أن يصاحبه، فيتركه "ليتقدم وحده". "إن السيد سكوت يبحث عن لصوص الصيد والماشية على الحدود القديمة. واللوردبايرون يبحر بحثًا عن اللصوص والقراصنة... فى الجزر اليونانية". لقد كان الشعر فى الماضى يقوم بوظيفة حضارية، ولكنه الآن لا أهمية له فى "تقدم الفنون المفيدة والعلم وفى المعرفة الأخلاقية والسياسية."(٣١)

ومثل هذه الأفكار لاقت مقاومة بطبيعة الحال. ونجد ذلك التشاؤم حول مسيرة تاريخ الفن يتأكد لدى فينكلمان فى ألمانيا؛ حيث يعلمنا كتابه الذى كان له تأثيره البالغ أن النحت اليونانى يمثل معيار الجمال فى كل الأزمان وعند كل الأمم. ولكن تاريخ الفن كما يقول أ. ف. شليجل "لا ينبغى أن يكون مرثية لعصور ذهبية فقدناها بلا رجعة". "وبما أن التقدم اللانهائى مطلوب فى كل الأشياء، علينا أن نتوقع" أن عبقرية الإنسانية ستنتج فنًا أعظم نتيجة للتنوع والتعدد وبسببهما والذى لابد من خلق تناغم له فى العالم الحديث. ***Vorlesungen über schöne) (Literatur, p. 193*** أما بالنسبة لأصحاب النزعة البدائية فإن فريدريش شليجل يحذر من الخلط ما بين "المتطلبات العامة لتمثيل الأشياء وتجليها وبين شكل خاص للتصوير." إن جوهر الشعر لا يمكن فى خصائص معينة للعقل أو القول، مثل "الانفجارات القوية للعواطف المرعبة عند من هم على طبيعتهم البرية." إن الإحساس والخيال متأصلان فى الطبيعة الإنسانية ولا يمكن أن يكون الرقى الإنسانى على حساب محوهما. ***(Kritische Ausgabe, I:268)***.

---

(٣١) انظر:

Thomas Love Peacock, 'The four ages of poetry', in *English Romantic writers*, David Perkins (ed.), New York: Harcourt, Brace, and World, 1967, pp. 761, 763, 765

وقد شغل كيتس كثيرًا كيف يمكن تأويل الحبكة القصصية للتاريخ. وأنا أقتبس منه هنا لأؤكد على أن مثل هذه الأسئلة كان معناها العلمى بالنسبة للكتّاب. "لقد كان القدماء،" من أمثال ميلتون وشكسبير "أباطرة على بلدان شاسعة"، كما كان كتيس يعتقد، فى حين أن الشاعر الحديث مثله مثل "حاكم منتخب لهانوفر"، يحكم مملكته الصغيرة وهو غارق فى تفاصيلها. فالشعر إذن فى انحدار، ومع ذلك فإن شاعرًا حديثًا مثل وردزورث يبدو أكثر عمقًا من ميلتون. فهو أكثر قدرة على رؤية ما بداخل القلب الإنسانى واستكشاف طرقاته المظلمة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن السبب لا يعود بالتأكيد إلى كون وردزورث يتميز بقدرات شخصية أكبر من تلك التى امتلكها ميلتون، إنما يعود إلى ذلك التقدم الجمعى الذى تحقق أو "المسيرة العظمى" للعقل منذ زمن ميلتون. والسؤال الذى عكف كيتس عليه هو ما إذا كان بمقدور الشاعر أن يتجاوز عصره، أو حتى إذا كان عليه أن يسعى لهذا الهدف، ليصبح كاتبًا يملك أبعادًا ملحمية كلية، أو مسرحيًا بحجم شكسبير، أو أن عليه- بل ومن اللازم- " أن يستشهد فى سبيل القلب الإنسانى"؛ بحيث يصبح كاتب الاستبطان الغنائى، مثل وردزورث، وما إذا كان هذا سيعتبر تقدمًا أم تراجعًا بالمقارنة بالشعر فى الماضى.[٣٢]

لقد تناولنا فيما سبق المخططات أو الحبكات التى استشفها الرومانسيون فى تاريخ الأدب. ولا يوجد- فى حدود علمى- من اتخذ وجهة النظر التى يتميز بها العصر الحديث والتى تعتبر أن التاريخ يمضى بغير هدى إلى وجهة غير معلومة. والمقارنة الأقرب لهذا النموذج من اللامعنى تأتى فى نظريات تردد التاريخ بين قطبين. فى تاريخ الأدب الإنجليزى الذى أصدره روبرت تشامبرز على سبيل المثال

---

(٣٢) انظر:
John Keats, *Letters*, Hyder E. Rollins (ed.), 2 vols., Cambridge, ma: Harvard University Press, 1958, vol. i, pp. 224, 282.

يعبر عن اعتقاده بوجود "قانون ثابت يقضى بأن يتتابع دوريًا عصر من الكتابة الأصلية المفعمة بالحياة مع عصر من المحاكاة والتكرار". ويمضى تشامبرز فى تطوير مخططه هذا بحيث يتقاطع مع ما سيقدمه لاحقًا الشكليون الروس. فالأدب، بالنسبة للشكليين الروس، هو نزع الألفة عن الموضوعات التى يتناولها وعن أسلوبه بواسطة وسائل تعبير جديدة، ما يلبث الكتّاب، فى مرحلة لاحقة، أن يتبنوا هذه العناصر المستحدثة على نطاق واسع، بحيث تصبح أتوماتيكية ومتوقعة، وهنا يجب أن تبدأ حركة جديدة من نزع الألفة. وبالنسبة لتشامبرز يكون "للكتابة الأصلية المفعمة بالحياة" "تأثير كبير على الذوق العام... بحيث لا يقبل أى شىء آخر لمدة طويلة." ولكن مع الوقت "يتعب الناس من الترديد الدائم لنفس الصور الجمالية ونفس أشكال الكتابة، "فيتم فتح الباب لفئة جديدة من العقول الخلاقة لتعمل، وبدورهم يكون لهم نفس السطوة على أولئك اللاحقين عليهم".(٣٣) ومثل مخطط الشكليين الروس، لا يحدد مخطط تشامبرز صفات بعينها أو خصائص للأسلوب السائد أو الترتيب الذى يتبعه ظهور الأساليب المختلفة. وإذا ما استثنينا فقط ضرورة اختلاف كل عصر عن سابقه، تكون حركة تاريخ الأدب حركة عشوائية.

وإجمالاً نخلص إلى أن ما طرحه الرومانسيون من أفكار فرضت على تاريخ الأدب أن يسلك إما طريقًا للتقدم أو طريقًا للانحدار. فقد خلقت قصصًا عن التحقق الذاتى والعودة للوطن والفتوحات البطولية، واختصارًا قصصًا تنتمى إما للكوميديا أو للرومانس. إما هذا أو إدراج تاريخ الأدب فى حبكة قصصية ساخرة أو تراجيدية يأخذ فيها الأدب فى الانحطاط بسبب تقدم الحضارة. وقد كان حدوث تقدم مسألة منظورة بمزيد من الثقة إذا كان موضوع تاريخ الأدب هو الفكر الإنسانى عمومًا، تاريخ الكتابة ***historia litterarum***، وليس الأدب الراقى ***belles letters*** . وتفسيرات

(٣٣) انظر:

Robert Chambers, *History of the English language and literature*, Edinburgh: William and Robert Chambers, 1837, pp. 190–1.

أسباب حتمية التقدم كانت إما ميتافيزيقية أو آلية. فى الحالة الأولى كان المسار الذى اتخذته الأحداث فعلاً يتم ربطه بضرورة منطقية، ولكن هذا كان تصالحًا صعبًا. وقد عبر فريدريش شليجل عن تلك المعضلة "ليس هناك من شىء أكثر تنويرًا على وجه العموم من نظرية القابلية للكمال. والحكم الخالص للعقل المتعلق بالكمال اللانهائى للجنس البشرى لا تواجهه صعوبة. ولكن تطبيقه على التاريخ يمكن أن يؤدى إلى سوء فهم رهيب إذا ما أخفقت العين فى إيجاد وجهة النظر الصحيحة، وإدراك اللحظة الصحيحة والتى يجب الانطلاق منها للنظر للكل." *(Krittische Ausgabe, I: 263)* أما بالنسبة للنظرية الآلية للتقدم فيمكننا التحول إلى كتاب كوندورسيه: رسم تخطيطى للوحة تاريخية لتقدم الروح الإنسانية (١٧٩٤). وقد رأى كوندورسيه أن الأدب يتطور لأن كل كاتب يبنى على اكتشافات الكتاب السابقين عليه.

(٥)

يقول ويليام هازليت إن "نواة النظام السائد للنقد الألمانى" تكمن فى التمييز ما بين ما هو كلاسيكى من ناحية وما هو رومانسى أو حديث من ناحية أخرى *(Complete works, XVI: 63)* فمع المخططات حول التقدم أو التقدم مع الانحدار، كانت هذه هى ثالث الخطط الكبرى لتاريخ الأدب الرومانسى. وقد صاغ فريدريش شليجل هذا الفرق فى مقاله "حول دراسة الشعر اليونانى" (١٧٩٥) وقد رأى أنه رغم أن الشعر القديم والشعر الحديث متطابقان فى الجو، فكلاهما شعر، فإنهما متناقضان فى الروح. وما نشير إليه بالأدب الرومانسى أو الحديث هو ذلك الأدب الذى كتب منذ نهاية العالم الكلاسيكى. لقد كان دانتى وسرفانتس وشكسبير أمثلة نموذجية. فى ذلك الوقت كان شليجل يفضل ما هو كلاسيكى، ولكنه ما لبث أن بدل من ولائه ليصبح للرومانسى. وقد تغير الهدف من ذلك التمييز مع إعادة استخدامه من قبل ناقد بعد آخر. وبشكل عام فقد اعتبر القارئ الرومانسى أن الهدف من ذلك التمييز هو تجاوز هيمنة الكلاسيكى مع الاحتفاظ به كنموذج مثالى. فإمكان المرء أن

يشارك فى الحماس الشديد فى ذلك العصر لليونان القديمة (فى مقابل صورة روما التى كانت الملهم للجيل السابق) ويظل كذلك وبنفس القدر معجبًا بالعصور الوسطى والعصر الحديث فى بداياته. وكما يشرح أ. ف. شليجل فى ١٨٠٩-١١ فى "فترة ليست بالبعيدة تمامًا... حاول العديد من العقول الباحثة، أساسًا فى ألمانيا، إعطاء... القدماء حقهم، من دون أن يكون ذلك عدم تقدير لمزايا المحدثين وإن كانت مزايا مختلفة تمامًا من نوعها" *(Lectures, p. 21)* وقد روج الأخوان شليجل لذلك التمييز فى كثير من كتاباتهما، خصوصًا أ. ف. شليجل فى كتابه محاضرات فى فن الدراما والأدب (١٨٠٩-١١). كما انتشر ذلك التمييز على امتداد النقد الثقافى الأوربى من خلال كتاب مدام دى ستايل عن ألمانيا (١٨١٠). وقد تم إطلاق مصطلحى رومانسى وكلاسيكى بشكل ملتبس على أنواع امتدت على مدى التاريخ وأخرى محددة بفترات حضارية وثقافية معينة. وبعد مرور مائة عام على الأخوين شليجل، قام ت. س. إليوت وآخرون بإعادة إحياء ذلك التمييز فى السجالات الحداثية. فقد تم الربط بين الحديث والكلاسيكى فى مقابل الرومانسى الذى كان معناه قد تغير آنذاك ليشمل روح الشعر فى القرن التاسع عشر.

وقد ربط النقاد الرومانسيون ما بين المصطلحين الرئيسيين المستخدمين فى هذه التفرقة وغيرهما بحيث خلقوا شبكة من التداعيات النقدية لكل منهما. فكان الكلاسيكى هو القديم، وغير المسيحى، والجنوبى، والفرنسى، والخطى، والنحتى، والموضوعى، والمتجانس، والطبيعى، والفطرى، وعلى العكس من ذلك كان الرومانسى هو المنتمى للعصور الوسطى أو بداية العصر الحديث، والمسيحى، والشمالى، والجرمانى، والتصويرى، والذاتى، والمتنوع، والروحى والعاطفى. وبوضع هذه الشبكة على الأعمال الفنية يصبح الأسلوب الخطى أسلوبًا جنوبيًا وكلاسيكيًا فى حين أن الأسلوب التصويرى ينتمى على العكس إلى الشمال كما نجد فى ثنائية ولفلين الشهيرة. ولعله يمكن تبادل الأدوار فى أحوال معينة بين بعض هذه التقسيمات

أو الخانات بدون التسبب فى تعطيل الفائدة العامة من النظام بأكمله. فإن كان الفن الهندى ليس مسيحيًا ولا شماليًا إلا أنه فن رومانسى كما يقول جان بول لأن الدين فيه "يخترق حواجز عالم الحواس"(٣٤).

ويرى فريدريش شليجل فى مقاله "حول دراسة الشعر اليونانى" (١٧٩٥)، أن التطور الثقافى اليونانى كان محكومًا دائمًا بالطبيعة ولم يكن خاضعًا قط على نحو جدى للمؤثرات الأجنبية. وعليه فقد كان عضويًا ومتجانسًا. أضف إلى ذلك كونه كاملاً. وقد كانت روحه الداخلية قادرة على التطور التام والكشف عن نفسها. ففى الفن اليونانى تم الوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول له من جمال. فبالرغم من أن مكونات الجمال قادرة كل على حدة من التطور اللانهائى فإنها فى الشىء الجميل تكون متناسبة ومتناغمة ككل مما يحد من تطور كل منها. وعن الشىء المتجانس المتوحد والغنائى يمكن للمرء بسهولة كتاباته تاريخه.

ويمضى شليجل قائلاً إن الشعر الحديث أو الرومانسى من الناحية الأخرى فى حالة سعى لانهائى. ليس هناك لحظة اكتمال أو كمال ولا لحظة يوجد فيها الشعر الحديث مكتملاً وحاضرًا. لابد لجوهره من استنباطه من أصوله، من تجلياته عند دانتى وسرفانتس وشكسبير وغيرهم ومن الأنواع الأدبية التى تتطور مثل الرومانس والرواية ومن الاتجاه الواضح لذلك التطور. وبالتالى لا يمكن معرفة جوهره إلا من التاريخ وحده ومع ذلك يسبغ شليجل على الأدب الرومانسى خصائص تكاد تجعل من كتابة تاريخ له أمرًا مستحيلاً.

(٣٤) انظر:
Heinrich Wölfflin, *Principles of art history: the problem of development of style in later art*, M. D. Hottinger (trans.), New York: Dover, 1950; Jean Paul Richter, *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's school for aesthetics*, Margaret R. Hale (trans.), Detroit, MI: Wayne State University Press, 1973, pp. 61–2.

يرى شليجل أنه فى حين كان الشعر اليونانى من صنع الطبيعة فإن النظرية هى التى تبنت ووجهت الشعر الحديث طوال مسيرته. ويستطيع العقل أن يبنى نظريته عن طريق التفكير المجرد أو عن طريق إجلال عمل فنى موجود بالفعل باعتباره يمثل النظرية فى تحقيقها. والحالة الأخيرة تفسر لنا أهمية محاكاة الأعمال الكلاسيكية فى الفن الحديث نظرية وتطبيقًا. فهدف النظرية هو "استعادة قانونيتها المفقودة لدى الحس الفاسد وتوجهها الحقيقى للفن الذى ابتعد عن طريقها" ***(Kriische Ausgabe, I: 237)*** ولكن مع تدخل القواعد المجردة والتقييد النظرى يكف الأدب عن التطور بشكل طبيعى وعضوى. وفى وقت ما من المستقبل سيتحقق إنجاز نظرية صحيحة للفن، نظرية قادرة على تحقيق وظيفتها كدليل للفن وللذوق. ولكن النظرية فى الماضى لم تكن تحمل إلا مفاهيم غير ملائمة وغير متسقة وبلا أساس مما أدى إلى العشوائية فى إنتاج الأدب الحديث وفى مسيرته. ولكن التاريخ بمفهوم فريدريش شليجل الفلسفى له يتحدد بحتمية أو قانون داخلى؛ فلا يمكن له أن يكون عشوائيًا.

ومن صفات الشعر الحديث الأخرى "ذلك السعى الدائب الذى لا يكل للجديد" وترجيح كفة "التميز والذاتى والمثير" (ص ٢٨٨). وبتلك المفردات السابقة يحدد شليجل خطًا فاصلاً بوضوح بين الشعر الحديث والشعر اليونانى الذى يتصف بالموضوعية، أو بمعنى آخر يحافظ التمثيل الشعرى على "علاقة يحددها قانون ما بين العام والفردى" (ص ٢٩١). وانحياز كفة ميزان الشعر الحديث ناحية الفرد لا يظهر فقط فى التمثيلات الشعرية ولكن فى الشعراء أنفسهم، ففى اليونان نجد أنه حتى فى القصائد "التى تكشف عن حكمة فنية وإبداعية متواضعة" تظهر فيها نفس الروح "التى يمكن قراءتها عند هوميروس وغيره من شعراء الصف الأول." أما فى الشعر الحديث "فالملامح المشتركة محدودة وغير محددة، فالفنان بالفعل موجود بذاته، كائن ذاتى منعزل بين عصره وشعبه" (ص٢٨٢و ٢٣٩) ولا يلطف من وقع نقد شليجل تأكيده على أن الشعر الحديث يسعى كذلك إلى الوصول إلى الصفات

المميزة؛ إذ إن هذا اللفظ كما يستخدمه لا يشير إلى ما هو نموذجى إنما إلى اهتمام الشعر الحديث بتمثيل ما هو متميز. وتمثيل شخص ما أو عصر ما أو أمة ما هو وصف ما فيه من فردية عضوية موحدة ومتفردة. ولكن الشعر الذى يظل فى سعى دائب نحو ما هو جديد لا يستطيع تحقيق ذلك الهدف وخلق تاريخ له؛ إذ سيكون كل عمل بداية جديدة. والشعر الذى يكرس نفسه لتمثيل ما هو فردى ومتميز لا يمكنه أن يوفر ما يحتاجه تنظيم الماضى وكتابة التاريخ الأدبى من مدارس أدبية وأنواع أدبية وما شابه من التقسيمات. فمن المفارقة القيام بتعديد خصائص وتحديد "روح" مجموعة من الأعمال تتميز كل منها بالفردية بشكل جذرى. ويدرك شليجل تمامًا هذا الأمر ويعبر بقوة عن صعوبة المحاولة. ولكن بالنسبة له فإن تلك المفارقة هى مجرد تحد صعب؛ إذ إنه على ثقة بوجود ذلك الخيط الهادى فى تاريخ الشعر الحديث فى وسط ما يظهر من "فوضى" و"عدم وجود قانون" و"انعدام الهدف" و"التشوش الكامل". وبعد ذلك يمكن له أن يكشف معنى الشعر الحديث واتجاهه وهدفه. (ص ٢٢١- ٤)

إن تقسيم الثقافة الغربية إلى كلاسيكية ورومانسية لا يقدم فى حد ذاته حبكة سردية أو معنى للتاريخ. ومن هذه الناحية فهى تختلف عن المخططات الرومانسية للتقدم أو الانحدار. ومثل كل تقسيم على أساس فترات تاريخية فإن هذا التقسيم يحقق احتياجات شكلية لكتابة تاريخ أدبى والذى يتطلب كما يقول فريدريش شليجل "تقسيمات واضحة إلى أجزاء وكذلك وحدة مرضية للكل". فلابد من تقديم "صفة تستمر من خلال تعاقب الشعراء المختلفين... وتضايف" بين روح الأعمال المنتجة فى نفس الوقت (ص٢٢١-٢). ومثل كل تصنيف فى التاريخ الأدبى فإن هذا التصنيف عرضة لاستثناءات فى الواقع. ففى كتابه مدرسة علم الجمال يشير جان بول إلى أننا يمكن أن نجد فقرات رومانسية عند هوميروس ونجد "جزرًا يونانية" عند شكسبير. "فكل قرن له رومانسيته المختلفة"، وكذلك كل أمة. فالرومانسية ليست واحدة فى البلدان الجنوبية والبلدان الشمالية، فلها شخصية مختلفة وسط البلدان

الجنوبية فى إيطاليا وإسبانيا. (ص ٦٠و٦٣-٤) والقول المرجعى أو الشاهد الكلاسيكى ***locus classicus*** فى هذا الشأن هو مقال آرثر لوفجوى الشهير فى ١٩٢٤ "حول الرومانسيات المختلفة" حيث يرى لافجوى أن مصطلح "الرومانسية" لابد من استخدامه بالجمع أو عدم استخدامه على الإطلاق.[٣٥] ويطرح جان بول اعتراضات أكثر قوة يمكننا اليوم أن نطابقها مع كروتشه. فالأعمال الأدبية لها جوانب عديدة، ويمكن الربط بينها فى تصنيفات لا نهائية. فتصنيفات تاريخ الأدب هى مسألة اصطلاحية أو فى أفضل الأحوال حل عملى لا يتطابق كثيرًا مع الواقع "فمن غير المجدى على الإطلاق أخذ شعب ما أو حتى فترة تاريخية ما... بمعنى آخر نأخذ تنوعًا كبيرًا فى الحياة يزدهر فى أشكال مختلفة ونلحقها جميعها ببضعة تعميمات واسعة." ***(School for aesthetics, pp. 58-9)***.

ومع ذلك فقد تبنى جان بول هذا التقسيم، مثل كثير غيره من نقاد زمنه. ويمكننا أن نطرح السؤال لماذا رغم ما فى هذا التقسيم من عشوائية فى المفاهيم انتقدها شليجل فى النظرية الحديثة، ورغم كونه تقسيمًا يسهل هدمه عمليًا أو على مستوى الدراسة البحثية، لماذا يزدهر ويصبح أساسًا منطقيًا منقولاً لذلك العصر. لماذا ساد الشعور بأن هذه المجموعة من المفاهيم المشكوك فيها هى إضاءة كاشفة حقًا؟ ويمكننا أن نجد الإجابة فقط فيما استخدمت فيه تلك المفاهيم. فقد استخدمت هذه التقسيمات مثلاً فى الإطاحة بهيمنة الثقافة الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، أى ما كان يسمى فى إنجلترا "بالذوق الفرنسى"- وهو الذوق الذى كان كما يؤكد النقاد الرومانسيون الذوق السائد فى القرن الثامن عشر. وفى كل الدول التى استخدم فيها كان التقسيم ما بين رومانسى وكلاسيكى عاملاً مساعدًا لتبرير التذوق الجديد لأدب العصور الوسطى ولبداية الأدب الحديث فى اللغات القومية. وأصبح هذا هو نموذج

---

(٣٥) انظر:

Arthur O. Lovejoy, *Essays in the history of ideas*, New York: Putnam's Sons. 1960.

الأدب القومى، يحمل لواء ذلك التراث الذى انحرف عنه ما يسمى "بالذوق الفرنسى". ومع الإحساس المتصاعد بإعادة الاكتشاف تبنى القراء "مدرسة الشعر العظيم الأقدم"(٣٦) متأملين فيها شخصية شعبهم أو روحه ***Geist***. ونجد استخدامًا مشابهًا لتاريخ الأدب فى يومنا هذا وبخاصة بين المجموعات المهمشة اجتماعيًّا كالملونين والمثليين والنساء. يلجأ كل منهم لأدب مجموعته فى الماضى بحثًا عن تراث وفهم للذات ويجدون فى ذلك الأدب تعبيرًا عن وضعهم فى الوقت الحالى.

وسواء فى الدفاع عن أدب العصور الوسطى وبداية الأدب الحديث، أو فى المعركة ضد المعايير الثقافية العامة للكلاسيكية الجديدة (أو الفرنسية)، أو فى الانحياز مع المشاعر القومية، كان التمييز ما بين الكلاسيكى والرومانسى يخدم الأهداف الأساسية للتاريخ الرومانسى للأدب. هذا غير أن التمييز ساعد على أن يكون هناك تاريخ للأدب أصلاً. فقد حسم جدلاً أساسيًّا، وعمل على التصالح ما بين التاريخ وعلم الجمال؛إذ أظهر إمكانية أن يكون للجمال تاريخ. فإذا كان المرء يستطيع أن يقول إن هناك أنواعًا مختلفة من الجمال، وتجليات مختلفة لنفس الجوهر، فإنه بالإمكان كتابة تاريخ للأدب. فإذا كان السؤال الأكبر، لنعود إلى كارليل، هو سؤال حول جوهر الشعر أو طبيعته، فيمكننا القول إن الجوهر يمكن أن تتم معرفته فقط من خلال تجلياته التاريخية، وربما من خلالها وحدها.

---

(٣٦) انظر:
Leigh Hunt, Preface [to *Foliage*], including cursory observations on poetry and cheerfulness, in *Literary criticism*, Lawrence Huston Houtchens and Carolyn Washburn Houtchens (eds.), New York: Columbia University Press, 1965, p. 129.

وتشتمل على ملاحظات سريعة عن الشعر والمسرح.

الفصل السابع عشر

الأدب والفنون الأخرى

بقلم: هيربرت ليندنبرجر
تــرجمة: لميس النقاش

يمكن، فى اعتقادى، اعتبار أن القاعدة العامة هى عدم نجاح عملية تطعيم فن ما بفن آخر. فعلى الرغم من الأصل الواحد للفنون وانطلاقها جميعا من نفس المخزون فإن لكل منها طرائقه الخاصة فى محاكاة الطبيعة وكذلك فى الخروج عليها، وكل يسعى لتحقيق الغرض الخاص به. ونجد خصوصا أن عملية الخروج على الطبيعة لا تحتمل الانتقال من تربة لأخرى.[١]

يترتب على سعى الفنون المختلفة إلى الكمال، بالضرورة وبشكل طبيعى، وبدون أى تغير فى حدودها الموضوعية، أن تصبح أشبه ببعضها البعض أكثر فأكثر **فى الأثر الذى تحدثه فى أعماق النفس** [*Gemut*]. فالموسيقى فى أعلى درجات نبلها يجب أن تصبح شكلا وتحركنا بالقوة الهادئة لتراث العصور القديمة؛ والفنون التشكيلية فى أقصى كمالها لابد أن تصبح موسيقى وتحركنا عن طريق حضورها الحسى المباشر؛ والشعر فى مرحلة الكمال يجب عليه، مثل الموسيقى، أن يحتوينا بقوة ولكن فى نفس الوقت يجب أن يحيطنا مثل النحت بوضوح هادئ. إن كمال

(١) انظر:
Sir Joshua Reynolds, *Discourses on art*, Robert R. Wark (ed.), San Marino, ca: Huntington Library, 1959, p. 240.

أسلوب كل من الأشكال الفنية المختلفة يظهر فى قدرتها على التخلى عن حدودها المعينة من دون التخلى عن المميزات الخاصة بها.[٢]

لنأخذ هاتين العبارتين اللتين يفصل بين كتابتهما عشر سنوات. تصدر كل منهما عن شخصية من أهم منظرى الفن وممارسيه فى الوقت نفسه وتعد أعمالها إلى اليوم آثارا أدبية كبرى. ولكن لا يمكن لعبارتين أن تحملا اختلافا أكثر من هاتين لا من حيث الظروف المحيطة بقولهما ولا من حيث الدور الذى يمكن القول أن كلًا منهما لعبته فى التاريخ الثقافى. لقد ألقى السير جوشا رينولدز تحذيره بالإبقاء على الأشكال الفنية مستقلة بعضها عن بعض بصفته رئيسا للأكاديمية الملكية، وكان يتحدث لجمهور من طلاب الفنون فى ١٧٨٦ فى الحفل السنوى لتوزيع الجوائز. أما كلمات فريدريش شيللر فقد كتبها فى غرفة مكتبه ضمن رسالته البحثية التى كان يقوم به حول الكتابة الفنية المصاغة فى شكل مراسلات، فى مسعى لخلق أساس منطقى جديد لأهمية الفن فى وسط الغليان السياسى الذى كان يمزق أوروبا كلها، ويمزق ذلك الكاتب على وجه الخصوص، فى ١٧٩٣.

إن العبارة الأولى، مثلها مثل الكثير مما يقال عن اللائق والجدير بالتصوير فى الكلمات التى تتضمنها حفلات توزيع الجوائز السنوية والتى تشكل ما يمكن أن نسميه **خطابات** رينولدز، تمثل نظرية جمالية ترجع إلى المبادئ الإنسانية لعصر النهضة والتى لم تتغير جذريا فى القرون اللاحقة. والعبارة الثانية، مثلها مثل كثير غيرها من الملاحظات الواردة فى **خطابات فى علم الجمال** حول قيمة الفن ووظيفته، تعبر عن تصور طوبائى حول احتمال توحد الفنون، ذلك التصور الذى يكتسب أهمية

(٢) انظر:
Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (22nd letter), in *Theoretische Schriften*, Rolf-Peter Janz (ed.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, pp. 640–1. Translation mine; unless otherwise indicated, translations throughout this chapter are my own. Emphases indicated in quotations throughout the chapter are in the original.

خاصة بالنسبة لنا إذ نملك رؤية تاريخية للماضى بفضل وعينا بمفهوم فاجنر للعمل الفنى الشامل ***Gesamtkunstwerk***، وبفضل، وهو الأمر الأوضح، اعتيادنا فى هذا الزمان ما بعد الحداثى، على استخدام مصطلح الوسائط المتعددة ***multi media*** لتوصيف نوع فنى بعينه. أما كاتب تلك الكلمات فلم يتمكن أبدا من تحقيق ما جاءت به من نبؤة، فالواقع أن شيللر قام بتأدية أدواره المختلفة كفيلسوف وكمؤرخ وككاتب مسرحى وكشاعر محافظًا على الحدود بين الأنواع الفنية وبين الوسائط المختلفة بصرامة كتلك التى مارسها رينولدز فى لوحاته.

والحق أن شيللر يورد عبارة اعتراضية فى بداية الكلام فيها شيء من "التحفظ" فيقول: "من دون أى تغير فى حدودها الموضوعية"، وكأنه يحمى القارئ ضد أى تهديد مباشر للحدود التقليدية الفاصلة بين الفنون. ولكن العلاقة بين العمل الفنى والجمهور كما تظهر فى تلك الفقرة، وعلى العكس من تلك التى يقدمها رينولدز، تشير إلى المستقبل، فنجد ذلك التوحيد بين الفنون عند شيللر، كما يؤكد فى طباعته لتلك الكلمات، يكون "فى تأثيرها على أعماق النفس". بل إن عنوان بحث شيللر نفسه **عن التثقيف الجمالى للإنسان** يشير إلى أن نظريته للفن نظرية تتعلق بالوجدان فتعنى بالطرق التى يزاول فيها المستهلك خبرة الفن كوسيلة للنمو الوجدانى. أما رينولدز فيبنى دفاعه عن انفصال الفنون أساسا على نظرية المحاكاة (لاحظ كلمات "أشكال محاكاة الطبيعة") والتى تهيمن ليس فحسب على علم الجمال كما يراه رينولدز ولكن على غالبية الفكر النقدى للقرون السابقة. أضف إلى هذا أن تكرار شيللر لكلمات مثل "كامل" و "كمال" لوصف مهمة الفن يشير إلى أنه بنهاية القرن الثامن عشر كانت الفنون المختلفة قد أصبحت تحتل مكانا مثاليا ومستقلا ومتميزا عما سبق بشكل يتجاوز غيرها من الأنشطة الإنسانية.

إن الاختلاف الجذرى بين هاتين الطريقتين فى تحديد العلاقة ما بين الفنون وبعضها كما ورد فى الفقرتين (وكذلك بين النظريات المختلفة لعلم الجمال التى تقف

خلف كل من العبارتين) تؤكد تصورنا المعاصر عن القرن الثامن عشر على أنه الحد الفاصل فى تاريخ الفكر الغربى للعديد من أشكال الخطاب سياسية كانت أو اقتصادية أو فلسفية. ويركز هذا الفصل على بعض الأسئلة المتعلقة بالطرق التى تم بها فهم الفنون المختلفة فى علاقتها بعضها ببعض. كيف ارتبط التحرك فى اتجاه نظريات للفن وجدانية وتعبيرية بتكسير الحدود التى فصلت تقليديا ما بين أشكال الفن المختلفة؟ كيف يمكن اعتبار الفنون المختلفة تعمل جميعها فى إطار نظام واحد كغيره من النظم الفكرية؟ كيف تم تصنيف الفنون وتقييمها فى علاقتها بعضها ببعض؟ أى تراتبات جديدة انبثقت بين الأنواع المختلفة لفن واحد؟ هل كان هناك حقا انتقال من استقلال فنون بعينها إلى توحيد، كما يوحى وضع هاتين العبارتين جنبا إلى جنب، أم أن هذا التحول كان يتضمن هيمنة أحد الفنون أو عدد منها فى ذلك التوحيد المفترض؟

تباينات الفنون

بالرغم مما يردده رينولدز فى **خطاباته** من استقلال الفنون المختلفة بقوانينها الذاتية تراتيا، فإن مجالين (وسيطين)، هما الشعر والرسم، ظلا مرتبطين باطراد منذ عصر النهضة.[٣] وقد بنيت هذه العلاقة على أساس ما نعتبره نحن اليوم قراءة خاطئة لقول هوراس فى كتابه **فن الشعر** أن الشعر أشبه بالرسم.[٤] وقد كان هوارس يشير ببساطة إلى الدرجات المختلفة للتدقيق التى نوليها لما يسمى "الفنان التوأمان" من ناحية المسافة التى يشاهد منها المرء رسما ما أو درجة الانتباه المطلوب لنوع

(٣) انظر:

Jean Hagstrum, *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1958.

والذى يقدم عرضا مرجعيًا للعلاقة بين الشعر والرسم من العصور القديمة وحتى القرن الثامن عشر.

(٤) انظر:

Wesley Trimpi, 'The meaning of Horace's *ut pictura poesis*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1973), pp. 1–34.

والذى يقدم عرضًا مقنعا للقصد الحقيقى لهوراس فى هذه الفقرة.

بلاغى أو أدبى معين. ولكن بالنسبة لعصر النهضة لم تقدم جملته كما تكون الصورة يكون الشعر *"ut pictura poesis"* تفسيرا منطقيا فحسب للمحاكاة المتبادلة بين هذين النوعين من الفن، ولكنها ساعدت على نشر ما يسميه رينسلار و. لى "نظرية الرسام المثقف"،(٥) والتى عن طريقها يمكن للرسم أن يطمح للحصول على المكانة الرفيعة التى كان الأدب يتمتع بها تقليديا. ومن الدال أنه وحتى ما بعد بدايات القرن التاسع عشر بفترة كان النوع الفنى الأشهر ضمن الفنون البصرية هو الرسم التاريخى، والذى لم يكن يتضمن فحسب ما نطلق عليه اليوم تاريخا ولكنه يكاد يشتمل على كل السرديات العامة، سواء تلك المستقاة من الكتاب المقدس أو من الأساطير أو من التاريخ السياسى. "إننى أرسم التاريخ ولا أرسم صور الأشخاص (البورتريهات)" يقول إنجريس ***Ingres*** محتجًا فى بدايات القرن التاسع عشر حينما طلب شخص كان يفترض أن يقوم إنجريس برسمه برؤية "السيد إنجريس رسام البورتريهات".(٦) "أن العمل العظيم للرسام هو العمل التاريخى" يكتب ليون باتيستا ألبرتى فى ١٤٣٥ فى بحث بالغ التأثير بعنوان **عن الرسم**، مضيفا أن وظيفة "الأديب" هى "المساعدة فى تكوين صورة "تاريخية"(٧) ومنذ عصر النهضة وما بعده أصبح الرسم فنا مرتبطا بشدة بالنص ومعتمدا على التراث الأدبى.

إن علاقة التوأمين تلك المفترض وجودها بين الشعر والرسم لم تكن موجودة بين الشعر والموسيقى رغم أن الأخيرين أحيانا ما ارتبطا عند قدماء اليونانيين.(٨)

---

(٥) انظر:

Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, New York: Norton, 1967, pp. 41–8.

(٦) انظر:

Walter Friedlander, *David to Delacroix*, Robert Goldwater (trans.), New York: Schocken, 1968, p. 80.

(٧) راجع:

Leon Battista Alberti, *On painting and on sculpture: the Latin texts of 'de pictura' and 'de statua'*, Cecil Grayson (ed. and trans.), London: Phaidon Press, 1972, pp. 71, 95

(٨) انظر:

Hagstrum, *The sister arts*, pp. 8-9.

وطالما تم اعتبار الشعر والرسم من فنون المحاكاة التى تقوم بتصوير الأحداث والأشياء الموجودة فى العالم الخارجى، فقد ظل هناك هدف مشترك يجمعهما. أما الموسيقى فقد كانت تعتبر فن محاكاة فقط بقدر ما كان الملحن يسعى لأن يجعل الأصوات تعكس كلمات القصيدة التى كان يلحنها، فيما عدا ذلك فإن الحديث حول الموسيقى كان يركز على الأثر الذى يمكن للموسيقى أن تتركه فى مستمعيها. وتظهر المكانة الرفيعة للأدب بالنسبة لغيره فى مسألة أن الملحنين الكبار مثل مونتفردى وجلوك كانا يصران على أن تكون الأولوية فى استهلال الأوبرا وفى إعادة صياغتها للشعر لا الموسيقى.

وكما تظهر التباينات بين الأدب وغيره من الفنون بوضوح على المستوى النظرى فإنها تتجلى كذلك فى المقاييس الاجتماعية. فعلى مدى التاريخ الغربى تقريبا كان يعد العاملون بالفنون البصرية والسمعية من ضمن الحرفيين. وكان عدد كبير من الرسامين والموسيقيين قد توارثوا الحرفة عن آبائهم، أو كانوا من خلفيات متواضعة لا تسمح لهم بدرجة تعلم القراءة والكتابة والتى كانت تتضمن سنوات من تعلم اللغات الكلاسيكية، والتى كانت ضرورية ليقول المرء عن نفسه إنه شاعر. وكان الاختلاف بين الموسيقى والشعر وحتى أواخر القرن الثامن عشر اختلافا قويا حقا، ففى حين كان باخ وموتزارت وبتهوفن وروزينى كلهم من أبناء موسيقيين، فقد كان هانديل ابن حلاق يمارس الجراحة وكان هايدن ابن صانع عربات وكان جلوك ابن عامل فى مراقبة الغابات، أما الكتاب فقد كانوا ينتمون عادة لخلفيات اجتماعية أكثر رقيا أو كانوا يمارسون المهن التى تتطلب درجة عالية من المعرفة بالقراءة والكتابة: فكان والد فولتير على سبيل المثال موثق عقود فى محكمة، وكان والد جونسون بائع كتب، وكان والد وردزورث الوكيل القانونى لأحد ملاك الأراضى، وكان والد جوته موظفًا كبيرًا بدرجة "قنصل ملكى". وحتى الاستثناءات، إذا ما تفحصناها مليا تؤكد المكانة العليا نسبيا لمن يسمون أنفسهم كتابًا. ولذلك نجد روسو الابن اليتيم لصانع ساعات

والذى حظى بتعليم عشوائى يجعل من دور الخارج على العالم الأدبى جزءا مركزيا من شخصيته العامة، وقد كان الجمهور أكثر استعدادا حقيقة للاعتراف به فى بداية مسيرته باعتباره ملحن أوبرا معروفة لا ككاتب بيانات مثيرة. وإذا كان السير جوشوا رينولدز ينتمى، باعتباره ابن رجل دين ومدرسًا، لخلفية أكثر معرفة بالقراءة والكتابة من تلك التى انتمى إليها رسامون مثل جينزبرا وديفيد، وكلاهما كان ابن تاجر قماش، فإن هذه الحقيقة تساعد كذلك على تفسير ما حظى به من احترام كأديب.

كما يظهر التباين بين الأدب وغيره من الفنون كذلك فى النجاح النسبى الذى انتقل به الأدب عبر العصور. فكم كنا سنعرف على أية حال عن العصور الكلاسيكية القديمة ما لم تصلنا آثارهم الأدبية، على تشذرها؟ أما موسيقى القدماء فلم يكن لمحاولة استرجاعها نصيب من النجاح، وعمارتهم، مع استثناءات نادرة، عبارة عن أطلال، وكل ما نعرف عن النحاتين اليونانيين العظماء باستثناءات معدودة هو عن طريق ما تم نحته من نسخ لاحقا. أضف إلى ذلك أنه فى حين كانت أعمال الكتاب الكلاسيكيين المرموقين متاحة بيسر لكل عارف بالقراءة والكتابة بداية من عصر النهضة وما تلاه، فقد تعذر مشاهدة أغلب الرسومات الفنية الشهيرة وحتى نشأة المتاحف العامة حديثا، إلا فى شكل نسخ مطبوعة. وقد أدت صعوبات انتقال النصوص الموسيقية، وكذلك التغيرات الدائمة فى تقنيات الأداء الموسيقى، إلى الحيلولة دون فهم موسيقى الماضى وإحيائها حتى عصور حديثة جدا. وظل الغناء الجريجورى، والذى كان جزءا مؤسسيا داخل الكنيسة الكاثوليكية وطقوسها، هو النوع الموسيقى الوحيد الذى حافظ على مكانته وقواعده على مدى قرون عديدة. وكان المؤلف الموسيقى ينظر إليه باعتباره مؤديا (حتى لمؤلفاته) لا مبدعا كما الشعراء. وباستثناء جيوفانى بليسترينا الذى كانت مؤلفاته تؤدى فى الكنيسة مثل الغناء الجريجورى، فإننا لا نجد مؤلفا موسيقيا واحدا وقد تحققت له مكانة مرموقة عبر العصور المختلفة إلى أن ظهرت فى إنجلترا فى نهاية القرن الثامن عشر حركة سعت

إلى تخليد أعمال مؤلفى الموسيقى السابقين، وعلى رأسهم برسل وهانديل.(٩) وحينما احتفى ويليام كوبر فى كتابه المهمة بهانديل باعتباره "أكثر من هوميروس عصره،"(١٠) كان ذلك بمثابة إعلان عن توجه جديد أصبح بمقتضاه يمكن لمؤلف موسيقى من الماضى أن ينال تقديرا مماثلا لكاتب من الكلاسيكيين.

كما تتضح تلك المكانة العليا للأدب تراثيا، وكذلك الاستقلال النسبى لما عداه من الفنون المختلفة، فى الدراسة الأكاديمية للفنون. لقد كان الأدب من أول الفنون التى أصبحت مادة للدراسة الرسمية فى الجامعات، حيث نشأت خلال القرن التاسع عشر من خلال دراسة تاريخ اللغات الحديثة، كل على حدة. وكان التوجه القومى والوطنى نتيجة انحيازات القرن التاسع عشر قد أسس فى الدارسة الأدبية مخططات متباينة للتحقيب التاريخى فى البلدان المختلفة خلال الفترة التى هى موضوع كتابنا الحالى: فعلى سبيل المثال، فى حين يشمل مصطلح الحركة الرومانسية عادة الفترة من ١٧٩٨ إلى ١٨٢٤ فى إنجلترا، فإن ما يطلق عليه الفرنسيون هذا المصطلح لا يبدأ بالنسبة لبعض مؤرخى الأدب حتى العام ١٨٣٠، بينما يشير المصطلح فى ألمانيا إلى الكتابات فيما بين ١٧٩٦ وعشرينيات القرن التاسع عشر، وعادة ما يستخدم فى حدود ضيقة للغاية بحيث لا يمكن تطبيقه على كثير من أشهر كتّاب ذلك العصر.(١١) بالمقارنة تأخر تاريخ الفن وتاريخ الموسيقى وكان تطور كل منهما داخل الجامعة مستقلا عن الآخر، كما تطورت تصنيفات الفترات التاريخية لكل منهما

---

(٩) يمكن الرجوع لعرض مفصل عن عملية الاعتماد تلك فى:
William Weber, *The rise of musical classics in eighteenth-century England: a study in canon, ritual, and ideology*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

(١٠) انظر:
William Cowper, *Poetical works*, H. S. Milford (ed.), 4th edn, Oxford University Press, 1934, p. 233 (book vi, line 647).7).

(١١) لمسح كل مخططات التصنيف فى الدول المختلفة انظر:
René Wellek, 'The concept of romanticism in literary history', in *Concepts of criticism*, Stephen G. Nichols, Jr (ed.), New Haven, ct: Yale University Press, 1963, pp. 128–98.

مثلما حدث مع الدراسات الأدبية فى البلدان المختلفة. فيقوم مؤرخو الفن بتصنيف الرسامين من أواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر عامة على أساس مقاييس شكلية، فعلى سبيل المثال يندرج ديفيد وانجرس وكانوفا تحت تصنيف "كلاسيكى"، فى حين نجد ديلاكرويه وفريدريش وتيرنر وكونستيبل تحت تصنيف "رومانسى". أما علم الموسيقى والذى يستقى تقسيماته من تطور الموسيقى الألمانية فيقدم هايدن على أنه بداية الأسلوب الكلاسيكى وصولا لبتهوفن، ونجد الرومانسية طبقا لهذا التقسيم تزدهر متأخرة بعض الشىء بداية من شوبرت وتستمر طبقا لبعض المؤرخين حتى نهاية القرن.

ولا نجد فرعا من فروع الدراسة الأكاديمية يختص بدراسة العلاقة بين مختلف الفنون بعضها ببعض. وإن كان فى السنوات الأخيرة عمل الفرع الدراسى الذى يطلق عليه الأدب المقارن على صياغة مناهج دراسية جامعية وعقد ندوات ومؤتمرات وإعداد قوائم من الكتب والمراجع حول الموضوع الذى سماه "الأدب والفنون الأخرى". وتحت نفس هذا العنوان طلب إلىّ كتابة هذا الفصل. والعنوان يكرس المكانة العليا التى تمتع بها الأدب على مدى التاريخ بالمقارنة بمختلف أخواته من الفنون.

الفنون بوصفها نسقًا: رسائل بحثية فى علم الجمال

إن ذلك الفرع من فروع الفلسفة المسمى بعلم الجمال، وإن لم يكن فرعا أكاديميا مستقلا، إلا أنه قد كرس نفسه منذ نشأته فى منتصف القرن الثامن عشر لتقديم نظرية حول طبيعة الفن والعلاقة بين الفنون المختلفة. وقد انطلق المصطلح والخطاب الذى أنتجه من بحث ألكسندر بومجارتن باللاتينية **علم الجمال** (١٧٥٠-٨). وحتى يومنا الحالى ظل البحث فى علم الجمال نوعا معروفا بتقاليده الخاصة حيث اللاحق يضيف بوعى إلى عمل السابقين عليه. وفى حالات كثيرة كان البحث وسيلة لاستكمال أجزاء منهج فلسفى أكبر، كما الحال عند شيلينج وهيجل. وكان عنوان البحث عادة هو نفس

العنوان الذى استخدمه بومجارتن (جان بول وسولجر وهيجل وكروتشه)، أو كان العنوان ببساطة يتضمن كلمة **فن** (شيلينج وأ. ف. شليجل ونلسون جودمان) للفت انتباهنا فى نفس الوقت إلى النوع الذى ينتمى إليه البحث وإلى مسألة أن موضوعه يحتل مجالا يختلف عن ذلك الذى تتناوله أشكال أخرى من الخطاب.

ورغم أننا عادة حين نتكلم عن فلسفة الفن لدى مفكر ما نقصد بحثا جماليا مكتمل التطور - بحيث يشتمل على تعريفات لطبيعة الفن وتبرير أهميته وجوامع معرفية موجزة لمختلف الأساليب والأنواع التى تشكل المجال الجمالى - إلا أن كثيرا من النصوص التى تناولت زوايا أضيق كان لها بدورها إسهامها فى ذلك الخطاب المستمر. فمثلا كتاب بيرك **بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل** (١٧٥٧) رغم تركيزه على المصطلحين المشار إليهما فى العنوان، فقد وجد طريقه سريعا إلى الخطاب الجمالى الجديد؛ حيث كان تطبيق هذين المصطلحين مكوّنا أساسيا من بحث كانط الجمالى. (وقد كان كتاب كانط **نقد الحكم** (١٧٩٠) رغم أنه لم يكن مباشرة حول فلسفة الفن ولكن، مثل ما سبقه من سلسلة النقد لكانط، كان بحثا حول ما يجب قوله فى المجال المحدد للبحث، ومع ذلك تضمن كثيرا من العناصر التى توجد فى البحث الجمالى.) وكذلك المصطلحات الواردة فى عنوان كتاب شيللر **حول الشعر الساذج والعاطفى** (١٧٩٥) ساعدت فى تشكيل ما لحقها من أنظمة من خلال فائدتها فى التمييز بين نماذج الفن الأقدم والأكثر "أصالة" و"مباشرة"، وتلك النماذج الأحدث الأكثر إحساسا مرتبكا بالذات والأكثر اعتمادا على تقليد السابقين.

ومقال شيللى "دفاع عن الشعر" (١٨٢١) بقدر ما يمكن توسيع مصطلح "الشعر" ليشمل الفن عامة، بل وحتى المؤسسات فى روما القديمة،[١٢] يمكن أن

---

(١٢) انظر:
Shelley's poetry and prose. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.). New York: Norton, 1977, p. 494.

نطلق عليه بحثًا مصغرًا فى الجماليات. بل إن بعض أكثر الإسهامات أهمية فى الخطاب الجمالى قد اتخذت شكلا أكثر صغرا من ذلك؛ إذ جاءت فى مجرد فقرة أو جملة، أهمها على الإطلاق ما يسمى بالشذرات لمجموعة من بدايات المدرسة الألمانية تمت كتابتها كجزء من مناقشاتهم المستمرة والحادة حول الفن وعلاقته بغيره من دروب المعرفة. فعلى سبيل المثال جملة نوفاليس الموجزة القصيرة "إن كنا نضبط الشعر موسيقيا، فلماذا لا نضبطه شعريا كذلك؟"(١٣) وهى جملة تعيد التفكير فى العلاقة بين الأشكال الجمالية وتوسع من التعريف التقليدى لما يجعل الشعر شعرا. وحتى كتب الإرشاد السياحى مثل كتاب توماس ويست **دليل إلى البحيرات** (١٧٧٨) فإنها تشارك فى تطوير خطاب جديد للجماليات بقدر ما تقدم إرشادا للسائحين حول النقاط التى يجب الوقوف فيها من أجل الحصول على "منظر طبيعى بديع" وكأنما الطبيعة صورة مرسومة.

أما فى البحوث الأكثر توسعا والأكثر منهجية فنجد أن الفنون المختلفة وما يتضمنه كل فن من أنواع فنية تشكل جميعها عائلة واحدة، وكانت صياغة شبكة العلاقات بين تلك العائلة، على اختلاف تلك الصياغة من بحث لآخر، تعد ضرورة لتحقيق اتساق النظام الذى يقدمه البحث. فقبل القرن الثامن عشر لم يكن ما نصنفه اليوم على أنه ألوان الطيف "للفنون" المختلفة موجودا ولا كان من الدارج الحديث عنه لا كنظام متكامل ولا على سبيل المقارنة. ففى القرون الوسطى على سبيل المثال كانت الموسيقى تنتمى إلى التقسيم الرباعى الذى كان يضمها مع علوم رياضية أخرى [الهندسة والحساب والفلك] وليس إلى التصنيف الذى كان يضم فنون الكلام التى

---

(١٣) انظر:
Novalis, *Das philosophische Werk*, Richard Samuel (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, ii: 360.

تندرج تحت التقسيم الثلاثى [الأجرومية والخطابة والمنطق]؛(١٤) كما أن الفنون البصرية لم تكن ترقى إلى العلوم "الحرة" وهو المصطلح الذى كان يصف العلوم السبعة التى شكلت التقسيم الثلاثى والتقسيم الرباعى (ويقصد بحرة هنا أنها لا تهدف إلى "تأهيل الطالب لمهنة معينة، بل لتوسيع معلوماته وثقافته العامة وتنمية قدراته العقلية.")(•) وبالفعل نجد أن ليوناردو دافينشى فى كتابه الذى نشر حوالى عام ١٤٩٠ بعد وفاته بعنوان ***Paragone*** ومعناه حرفيا "مقارنة"، يقدم عرضا وجيزا لأغلب الفنون التى تضمنتها فيما بعد البحوث الجمالية الرسمية التى ظهرت بعد ذلك بأربعة قرون. ولكن هدفه لم يكن كهدف تلك البحوث تقديم التبرير والتفسير للفن عموما، وإنما كان هدفه الدفاع عن فن بعينه ألا وهو الرسم والذى كان يتم التقليل من شأنه وكأنه حرفة آلية بالمقارنة بتلك الفنون التى تبدو وكأنها تتطلب مزيدًا من المعرفة. ولإثبات تفوق الرسم على غيره من الفنون يأخذ ليوناردو على الموسيقى "زوالها بمجرد ولادتها"، وعلى الشعر كونه "غير مفهوم فى أغلب الأحيان ويتطلب كثيرًا من الشرح" وعلى النحت "كونه لا يتطلب نفس الإبداع العالى الذى يتطلبه فن الرسم".(١٥)

---

(١٤) انظر:

Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin middle ages*, Willard R. Trask (trans.), New York: Pantheon, 1953, pp. 36–9.

ولعرض تاريخى شامل عن تصنيف تلك النشاطات التى أصبحت تعرف بحلول القرن الثامن عشر "بالفنون الجميلة" فى خلال الفترات التاريخية السابقة انظر:

Paul Oskar Kristeller, 'The modern system of the arts', in *Renaissance thought and the arts: collected essays*, 2nd edn, Princeton, nj: Princeton University Press, 1990, pp. 163–227.

(•) انظر مجدى وهبة **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٤. [المترجمة]

(١٥) انظر:

Leonardo da Vinci, *Paragone: a comparison of the arts*, Irma A. Richter (trans.), Oxford University Press, 1959, pp. 74, 60, 77

لوصف للمكانة المتدنية نسبيا للفنون البصرية فيما قبل زمن ليوناردو انظر مقدمة ريشتر Richter للكتاب ص١٢-١٤.

وملاحظات ليوناردو على اقتضابها جديرة بالانتباه إليها لأنها فى نفس الوقت تتعامل مع الفنون كمجموعة واحدة، كما أنها تطرح على عكس ما سبقها وما تلاها من نظريات مسألة تفوق فن الرسم. فحتى السير جوشا رينولدز وعلى الرغم من انتمائه مهنيا لفن الرسم وتدريسه للشباب من الرسامين فإنه يبقى على التحيز التقليدى للأدب ويمتدح الشعر لقدرته على التفاعل مع الإدراك تفاعلا أكثر قوة وأطول مدة من فن الرسم. (***Discourses, pp.145-6***)

لقد كانت البحوث الجمالية الكبرى على مدى المائتى سنة الماضية هى الوسيلة التى حصل بها الفن على شرعيته وعلى هويته وعلى هالته. ولضمان استقلال الفن بقوانينه الذاتية كان على هذه البحوث أيضا أن ترسم الحدود. والمنهج الأساسى لخلق تلك الحدود كان تأسيس منطقة انتقالية بين النشاط الفنى والنشاط اللافنى على الإطلاق. ومن هنا نجد كانط يفرق ما بين الفنون "ذات الغرض" وتلك "التى لا غرض لها" حيث الأولى تقع فى تلك المنطقة الانتقالية وبالتالى تشهد على خصوصية قدرة الفنون التى لا غرض لها. ففنون الكلام على سبيل المثال تنقسم بين الشعر "الذى لا غرض له" وبين الخطابة "ذات الغرض"، والفنون التشكيلية تنقسم بين النحت والعمارة، والرسم ينقسم بين الرسم بمعناه الحقيقى والرسم الذى له غرض كتلك الرسومات للمناظر الطبيعية للحدائق.[١٦] ومهما كانت الاختلافات بين الأنظمة التى وضعها كل من قدم نظريات فإن الفنون ذات الأهداف العملية كانت دائما تلعب نفس الدور فى التأكيد على نقاء غيرها من الفنون من الغرض. فشوبنهور على سبيل المثال فى الجزء الكبير الذى يخصصه لعلم الجمال فى كتابه **العالم إرادة وتمثلا** (١٨١٨) يضع ضمن ما يسميه المنطقة الانتقالية ما يطلق عليه "الفنون الجميلة

---

(١٦) انظر:
Immanuel Kant, *Critique of judgment*, Werner S. Pluhar (trans.), Indianapolis, in: Hakett, 1987, pp. 190–3.

للمائيات" أى الشلالات الصناعية وفسقيات الحدائق فى المنازل الفخمة، وحتى فى منطقة أدنى "فنون البستانية" أو هندسة الحدائق والمناظر الطبيعية.[١٧] أما أوجست فيلهلم شليجل على العكس من أغلب منظرى علم الجمال فيسعى إلى الارتقاء بمكانة هندسة الحدائق والمناظر الطبيعية والتى تضاهى أمثلتها الأرقى أعمال أعظم رسامى المناظر الطبيعية، ولكن شليجل يحدد كذلك ما يعتبره الأشكال الدنيا مثل فن الكاريكاتير عند هوجارث، وذلك حتى يدعم قيمة الأشكال العليا.[١٨]

ونجد فى البحوث الكبرى لعلم الجمال سيادة لتنوع كبير يظهر فيه الفن وكأنه عالم يتكون من مجموعة عظيمة من الأشكال المفردة. ومثلها مثل المناهج الفلسفية التى كانت تلك البحوث تشكل جزءا منها، نلاحظ تلك التقسيمات المفصلة عادة والتى تتوازى وتتعادل معا، وكذلك التقسيمات الفرعية التى تنقسم بدورها إلى تقسيمات أصغر. وأحيانا ما تتخذ تلك التقسيمات شكل مفاهيم مثل الرمز والمجاز التمثيلى (وهو تقسيم محورى بالنسبة لمذهب شيلنج وكذلك سولجر[١٩] أو الجميل والجليل (لاحظ على سبيل المثال تقسيم كانط لذلك الأخير إلى المرحلة "الرياضية" والمرحلة "الدينامية[٢٠]"). وأحيانا ما تكون تلك التصنيفات على أساس الوسائط ببساطة (بالإضافة إلى الأنواع الفنية داخل كل من هذه الوسائط) وكلها تشكل عالم الفن

---

(١٧) انظر:

Arthur Schopenhauer, *The world as will and representation*, E. F. J. Payne (trans.), (New York: Dover, 1966), i: 218.

(١٨) انظر:

W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Heilbronn: Henninger, 1884, pp. 207–13 and 236–7, respectively.

(١٩) انظر:

F. W. J. Schelling, *The philosophy of art*, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989, for example, pp. 45–50 and 147–52. and K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, K. W. L. Heyse (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, for example, pp. 129–45 and 260–1.

(٢٠) انظر:

Kant, *Critique of judgement*, pp. 103–23.

بأجمعه. "لا يوجد أحد وخاصة إذا كان ألمانيًا يميل إلى استعمال تصنيف الإنسان" يقول جان بول فى بحثه المستفيض نوعا، ولكن اللماح **تمهيد فى علم الجمال** ***Primer of Aesthetics***.(٢١)

وإذا كانت مفاهيم مثل الرمز والمجاز التمثيلى أو الجميل والجليل عادة ما تمضى فى الأنساق الجمالية جنبا إلى جنب كثنائية فقد كانت الأنواع والوسائط تميل إلى الظهور فى ثلاثية أو حتى رباعية. وذلك لأن تلك الأنواع والوسائط هى فعليا ما يشكل عالم الفن ووجودها فى مجموعات لا تقتصر على اثنتين تعطى ذلك العالم تأسيسا صلبا. وبحلول نهاية القرن الثامن عشر أصبح تقسيم الأدب المعتاد هو تقسيم ثلاثى إلى الأدب الملحمى، والأدب الغنائى، والأدب الدرامى. ونجد أن بحث سولجر (الذى انتهى منه قبيل ١٨١٩) يقسم الأنواع الأدبية إلى هذه الثلاثة فى حين يقسم الفنون الأخرى إلى أربعة هى النحت والرسم والعمارة والموسيقى (***Vorlesungen, pp. 257-67***) وفى أحد أوائل أبحاثه فى علم الجمال وهو كتاب **الغايات النقدية لعلم الجمال** (١٧٦٩) يقدم هيردر ما يعتقد أنها الحواس الأساسية فى التجربة الجمالية، وهى السمع والبصر والإحساس بدلا من النموذج السابق الذى يقدم فقط الحاستين الأولى والثانية.(٢٢) أما هيجل والذى كان تفكيره فى الأشياء كثلاثيات بمثابة طبيعة ثانية عنده فقد طرح فى محاضراته فى عشرينيات القرن التاسع عشر تنظيما مختلفا للفنون فى كل من الفترات التاريخية الثلاث _ الرمزية (ما قبل التاريخ) والكلاسيكية والرومانسية.(٢٣) أما فاجنر فى كتابه **العمل الفنى للمستقبل** وهو عمل كغيره من

---

(٢١) انظر:
Jean Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Munich: Carl Hanser, 1963, v: 67.

(٢٢) انظر:
Johann Gottfried Herder, *Die kritischen Wälder der Ästhetik*, in *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767–1781*. Gunter E. Grimm (ed.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 289–99.

(٢٣) انظر:
G. W. F. Hegel, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.). Oxford: Clarendon Press, 1975. i: 76–81.

المقالات الجمالية التى كتبها حول العام ١٨٥٠ كان يهدف فى الوقت نفسه إلى استكمال نظريات ما سبقه من أبحاث والتمهيد لما سيقوم به هو شخصيا لاحقا كموسيقى ومسرحى.(٢٤) ولعل ارتباط فاجنر بالرقص كان مدفوعا برغبته للاكتمال النظرى أكثر منه باحتياجاته كفنان: فرغم أنه يطلق على الرقص "أكثر أشكال الفنون واقعية" (ص٧٨)(٢٥) ويسعى لإعادة تعريفه كإيماءات وحركة، فإن الانهيار الذى حدث للرقص على خشبة المسرح الحديث حال دون إعطاء ذلك الفن دورا ذا شأن فى كتابه **العمل الفنى الشامل** ***Gesamtkunstwerke***، بل إن دوره فى الواقع يقتصر على الرقصات الشعبية فى المدن فى أوبرا **عضو طائفة الموسيقيين والشعراء** ***Die Meistersinger*** والباليه التقليدى الذى شعر بضرورة إضافته لعمله "تانهاوزر" ***Tannhauser*** حتى يجد ذلك العمل المبكر طريقه لأعمال فرقة أوبرا باريس.

فى البحوث الجمالية الكبرى نجد الأشكال الفنية المختلفة، وقد شكلت عالما خاصا بها عن طريق العلاقات المتبادلة بينها، وكذلك اندماجها معا لخلق أشكال جديدة أو إعادة أشكال قديمة للحياة. ورغم أن روسو لم يترك لنا بحثا نسقيا فى علم الجمال فإنه قدم الكثير من الملاحظات الموحية حول العلاقة المتبادلة بين الفنون، كقوله مثلا "إن دور اللحن فى الموسيقى هو ذاته دور الرسم التخطيطى فى اللوحات."(٢٦) وفى بحث شيلينج الذى يتميز بأطروحاته المحكمة نجد الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية (وتلك الأخيرة بمعناها الواسع جدا) تتوازى داخل المجال الأضيق للفنون التشكيلية مع العمارة والنقش البارز والنحت (**فلسفة الفن** ص١٦٣) وللتدليل على هذا التوازى يقدم شيلينج قياسا مستقى على ما يبدو من نظرية أوجست

---

(٢٤) انظر:

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Julius Kapp (ed.), Leipzig: Hesse & Becker, 1914, x: 74–124.

(٢٥) ما يعنيه فاجنر "بواقعية" الرقص هى كونه أكثر التصاقا من غيره من الفنون بالجسد.

(٢٦) انظر:

Jean-Jacques Rousseau and J. G. Herder, *On the origin of language*, John H. Moran and Alexander Gode (trans.), New York: Frederick Ungar, 1966, p. 53.

فيلهلم شليجل والتى اشتهرت لاحقا، مشيرا إلى العمارة على أنها "موسيقى متجمدة" (ص١٦٥).[٢٧] أما جان بول فسمى الموسيقى "شعرا رومانسيا مسموعا" (*Vorschule, p. 466*) وأحيانا ما يندمج نوعان من الفن ليشكلا نوعا واحدا جديدا. ومن هنا اعتبر فاجنر أن سيمفونية هايدن تشكل اندماجا بين الرقص والموسيقى، وتمثل السيمفونية السابعة لبتهوفن، فيما أصبح منذ ذلك الحين جملة مكرورة فى النقد الموسيقى، "تقديسا للرقص" (*Gesammelte Schriften, X: 98, 101*). وأحيانا ما نجد تماثلات بين أعمال معاصرة فى وسيط مختلف مثلما يطرح أوجست فيلهلم شليجل باقتضاب علاقة بين **الكوميديا الإلهية** والكاتدرائية القوطية (*Vorlesungen über schöne Litteratur, p. 182*).

وعادة ما تضمنت تلك البحوث فيما ترسمه من علاقات معقدة بين الفنون أحكاما قيمية بدرجة كبيرة حول وضع كل من تلك الفنون ومختلف أنواعها الفنية بالمقارنة بعضها ببعض. وقد ظل الانحياز إلى الأدب والذى ناقشناه فى الجزء السابق من المقال سائدا بين أغلب تلك النظريات، مع استثناءات قليلة سنقوم بمناقشتها فى الجزء التالى. "الشعر هو الفن الكلى العالمى" يكتب سولجر فى مرحلة ما رغم أنه يعترف لاحقا أن حتى أكثر الفنون كلية وعالمية ربما لا يكون قادرا على التأثير بنفس قوة الموسيقى أو العمارة فى ظل المناخ الفكرى الذى كان يكتب فيه (*Vorlesungen über Ästhetik, pp. 259, 267*). وبالنسبة لشيلينج فالشعر "يمكن اعتباره **جوهر** كل فن، مثلما يمكن اعتبار الروح **جوهر** الجسد." ولكن الشعر فى الفترة الرومانسية عادة ما كان يعنى أكثر قليلا من مجرد ذلك النوع الفنى الذى يتضمن مجموعة من النصوص مثل سوناتات شكسبير وأغنيات كيتس أو حتى مجرد الأدب ككل. فبقدر ما يعتبر النوع الفنى "العالمى" أو "الكلى" أو النموذجى، بقدر ما يبتلع

---

(٢٧) للمزيد حول تاريخ ذلك القياس انظر:
Ernst Behler, 'Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson', *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1976), pp. 138, 146.

على ما يبدو ما عداه من أشكال فنية تقع فى حدوده، كما نرى فى شذرة نوفاليس التى اقتبسناها سابقا حول ضبط القصائد شعريا لا موسيقيا. وكما يقول لوثاريو، أحد الأصوات فى كتاب فريدريش شليجل **حوار حول الشعر** (١٨٠٠) "أن كل الفنون والعلوم التى تعمل عن طريق اللغة، إذا ما كان عملها لذاتها كفن، وإذا ما وصلت إلى قمة التحقق، تكون بذلك شعرا." ولكن إحدى شخصيات شليجل الأخرى لودوفيكو تقوم مباشرة بعد ذلك بتوسيع التعريف ليضم فى نطاق الشعر فنونا غير لغوية: "كل فن لا يمارس وجوده من خلال الكلمات يكون له روح غير مرئية [*Geist*] وهذا هو الشعر."[٢٨] وقد قام جون ستيوارت ميل بالتمييز ما بين نوع "أعلى" أطلق عليه "الشعر" وآخر "أدنى" أطلق عليه "الخطابة"، وقد جمع حالات من كل أشكال الفن الأساسية من لحن "..." لموتزارت إلى صور العذراء عند جيدو إلى تماثيل الآلهة اليونانيين بالإضافة إلى القصائد "الحقيقية" مثل قصيدة بيرن "قلبى فى الجبال" كأمثلة على ذلك المصطلح الأرقى، أى الشعر.[٢٩] وقد أصبحت كلمة **شعر** تشتمل على كل شىء لدرجة أنه بحلول منتصف القرن وفى كتاب لجون راسكين من المفترض أنه يعنى بفهم فن الرسم وتقييمه بين غيره من الفنون، نجد الرسم يندرج تحت ذلك المصطلح الأرقى: "يمكن أن نضع الرسم فى مقابل الكلام أو الكتابة ولكن من غير الجائز أن نضعه فى مقابل الشعر. فالرسم والكلام كلاهما وسائل للتعبير. أما الشعر فهو توظيف أى منهما لأنبل الأغراض."[٣٠]

---

(٢٨) انظر:
Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1967, p. 304.

(٢٩) انظر:
John Stuart Mill, 'What is poetry?' (1833), in *Essays on poetry*, F. Parvin Sharpless (ed.), Columbia, sc: University of South Carolina Press, 1976, pp. 14–15, 17.

(٣٠) انظر:
John Ruskin, *Modern painters*, London: George Allen, 1911, iii: 13.

وسواء كان التعريف المحدد للشعر أو الأدب ضيقا أو كان يشتمل على كل شيء فقد احتوت أنساق المنظرين عادة على تسلسل خاص بكل منها والذى بواسطته يتم وضع أشكال الفن المختلفة فى علاقة تراتب هرمى بينها وبين بعضها. وجدير بالملاحظة أن الأدب ظل طويلا محافظا على مكانه على قمة ذلك الهرم أو قرب القمة، بل إن العمارة وغيرها من الفنون "ذات الغرض" استمرت بشكل ما أقرب إلى قاعدة الهرم. وعندما أراد أوجست فيلهلم شليجل الارتقاء بمكانة فن العمارة، قام بالتقليل من أهمية أغراضها العملية والتأكيد بدلا من ذلك على محاكاتها للأشكال الإنسانية والطبيعية. (*Vorlesungen, pp. 169-80*) ومع ذلك فمن الثابت إذا ما رصدنا العلاقة بين مختلف الفنون فى الفترة ما بين منتصف القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر أن ثمة ارتقاء بمكانة الموسيقى. وكما أشار م. هـ. إبرامز فقد كان صعود الموسيقى فى سلم التراتب الهرمى ممكنا بسبب التحول من نظريات الفن التى تعتمد المحاكاة إلى تلك التى تعتمد التعبير (وربما أمكننى أن أضيف أيضا تعتمد العاطفة).[٣١] وفى تاريخ مبكر كعام ١٧٦٩ نجد هيردر يتساءل عما كانت موسيقى القدماء التى ضاعت تعبر عنه، وقد أطلق على شعر القدماء وموسيقاهم "الفنين الأخوين المتلازمين" اللذين عملا معا يوما ما لإحداث تأثير. (*Die kritischen Wälder, pp. 363-4*) ونجد هيردر هناو كذلك فى مقاله حول أصل اللغة (١٧٧٢) يصف الكلام والغناء ممتزجين لا يمكن فصلهما بعضهما عن بعض فى تلك الأصوات التى كان الإنسان الأول يطلقها؛ (*pp.360-1*)؛[٣٢] وبما أن الأصول لها أهميتها فى تحديد وضع ظاهرة ما فإن الموسيقى يمكن أن تعتبر مركزية بالنسبة لتاريخ الثقافة بشكل لم تكن تعرفه من قبل. وتحديدا فى نفس العام الذى أعلن

(٣١) انظر تلك المناقشة لـ Abrams والتى يعطيها عنوانا ملائما:

'ut musica poesis' in *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press. 1953. pp. 88–94.

(٣٢) انظر أيضا:

Rousseau and Herder, *Origin of language*. pp. 87–91.

فيه هيردر عن تلك الأخوية بين الشعر والموسيقى قام دانيل ويب فى بحثه المعنون **ملاحظات حول التوازى ما بين الشعر والموسيقى** بالإشارة إلى الفقرات الصوتية فى **الإنيادة** وفى **الفردوس المفقود** للفت النظر إلى التشابه بين الفنين فى طريقة إثارة المشاعر القوية.(٣٣) ولكن العمل الأساسى الذى أتاح تلك الأهمية الجديدة للموسيقى لم يضع أساسه تلك البحوث المنهجية وإنما وضعه أكثر المقالات والشذرات الأقل منهجية للرومانسيين الألمان الأوائل، على سبيل المثال المدح الذى أطلقه فاكنرودر (متخفيا تحت جوزيف بيرلينجر المهووس بالفن والأنا العليا لفاكنرودر) للسيمفونية كنوع فنى جديد لقدرتها على خلق "عمل درامى جميل فى تطوره" يظل فى "عالم شعرى خالص" ولكن دون أن تعقه حبكة قصصية وشخصيات.(٣٤) وبقدر ما يلجأ واكنرودر للمقارنة مع الأدب، بل وإلى جماليات تمثيل الواقع، من أجل التعبير عن فكرته، نجد واضحا ذلك التأثير القوى للنموذج الأدبى، وإن كان يصر على أن الموسيقى تحقق تلك الوظيفة أفضل مما يحققها الأدب. وبالفعل يمكن اعتبار واكنرودر الأول فى طابور طويل من الكتاب الألمان ممن اتخذوا من الموسيقى مثال أقرب إلى تصوراتهم الفنية من أى وسيلة فنية أخرى بما فى ذلك الأدب والذى كان عليهم هم أنفسهم العمل به.

وكان أول بحث يتعامل مع الموسيقى باعتبارها أعلى الفنون بلا أى مراوغة هو بحث شبنهور الذى قام بتصنيف الفنون طبقا لقدرة كل منها على التعامل موضوعيا مع الإرادة، ذلك المبدأ الأساسى فى منهجه والذى من خلاله يعمل الفن

---

(٣٣) انظر:
Daniel Webb, *Observations on the correspondence between poetry and music*, London: Dodsley, 1769.

(٣٤) انظر:
Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Silvio Vietta and Richard Littlejohns (eds.), Heidelberg: Winter, 1991, i: 244.

ولدراسة باحثة فى الدور الذى لعبته موسيقى الآلات فى نظريات الفن الرومانسية انظر:
Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter, 1978.

على حماية الفرد مما تحمله الإرادة من "عدم استقرار واندفاع" (**العالم كإرادة** ***World as will p.219***) ورغم أن شبنهور يعطى مكانا عاليا نسبيا للتراجيديا (إذ تتماشى مع تحيزه لزهد الدنيا)، لا يمكن لفن ما أن يضاهى الموسيقى التى "تعبر عن أعمق الحكمة فى لغة لا تفهمها ملكة العقل [لدى مؤلف الموسيقى]" (ص ٢٥٣ و ٢٦٠)؛ فتصبح إحدى مميزات الأدب الأساسية والتى عادة ما استخدمت للتدليل على تفوقه، ونعنى القدرة على تقديم معنى عقلانى للحياة، تصبح فى فلسفة شبنهور المعادية للعقلانية أداة لانتزاع الأدب من على عرشه لصالح الموسيقى. ولكن عمل شبنهور ظل مجهولا لجيل كامل بعد نشره فى ١٨١٩. فكتابات فاجنر الجمالية الأساسية التى انتهى منها قبل اكتشاف الفيلسوف فى ١٨٥٤ كانت لا تزال تعطى الأولوية للجانب اللغوى للأوبرا؛ ولاحقا فقط وبتأثيره (وتأثير شبنهور) على نيتشه الذى كان تلميذا له لبعض الوقت فى كتابه **ميلاد التراجيديا** تظهر الموسيقى باعتبارها الفن الأسمى.[٣٥]

وفى أغلب بحوث علم الجمال وعلى الرغم من ورود أمثلة للأعمال الفنية مستقاة من فترات تاريخية مختلفة، فإن النسق ككل بما فيه من تراتب وعلاقات تبادل داخلية يوجد فى مجال لا زمنى، بل إن ذلك الوهم باللازمنية يساعد على التأكيد على استمرارية واستقلال القوانين الخاصة للعملية الفنية بين مختلف مساعى العمل الإنسانى. لقد كان الإنجاز الذى تميز به هيجل قطعا من غيره من منظرى الفن أنه

(٣٥) لاستخدام نيتشه مبكرا لشوبنهور، وكذلك لاحقا لفاجنر فى طرحه للموسيقى باعتبارها الأسمى انظر:
The birth of tragedy, Walter Kaufmann (trans.), New York: Vintage, 1967, pp. 100–3.
ويمكن الرجوع لعبارات نيتشه الصارمة ليس فحسب حول تفوق الموسيقى ولكن حول استقلالها عن النصوص التى يفترض وضعت لأجلها فى مقاله:
'On music and words', Walter Kaufmann (trans.), in Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, CA: University of California Press, 1980, pp. 106–19.
ويمكن الرجوع إلى كلام فاجنر المتأخر والذى يراجع فيه النظرية التى قدمها فى مقالاته الجمالية المبكرة مؤكدا دور الموسيقى السيمفونية (موسيقى بتهوفن قبل كل شىء) فى تشكيل موسيقاه المسرحية فى:
'Über die Anwendung der Musik auf das Drama' (1879) in *Gesammelte Schriften*, xiii: 282–98.

بنى تصنيفاته على أساس تاريخى وهو ما نتج عنه تغير مكانة الأنواع الفنية ووسائط التعبير بتغير العصر. ولم يكن هيجل أول من طرح مسألة أن القيمة الفنية نسبية طبقا للسياق التاريخى المحدد: فهيردر، بما له من قدرة عجيبة على استباق أفكار أصبحت بالنسبة لأجيال لاحقة من المسلمات، كان قد كتب قبل ذلك بنصف قرن: "هناك مثال للجمال لكل فن ولكل علم وللذوق الحسن ككل نجده فى الشعوب والفترات التاريخية والموضوعات والأعمال التى يتم إنتاجها" (*Die Kritischen Wälder, p. 286*) وكان على هيجل بعد ذلك مهمة وضع الفنون فى سياق تاريخى. ومن ثم تأتى العمارة ، التى وضعتها أغلب المناهج فى ذيل القائمة، عند هيجل على قمة تراتب الفنون فى الفترة الرمزية أو فترة ما قبل التاريخ والتى كان فيها إنشاء مبان ضخمة مثل برج بابل والمعابد المصرية بمثابة الوسيلة الترابط بين الشعب الذى لم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة الوعى بالذات. (*Aesthetics, II: 638-9, 644-8*) ويصبح النحت، حيث يأتى قبل الجميع الأمثلة اليونانية كما نقلها وينكلمان إلى علم الجمال الألمانى، محوريا فى العصر اللاحق وهو العصر الكلاسيكى الذى يتطلب شكلا مثل تماثيل الآلهة والتى تحول الروح إلى شىء موضوعى ولكن يمكنها "مع ذلك تجاهل ذاتية الحياة الداخلية" (*p.718*) ومع ازدياد الوعى بالذات (والذى هو بالنسبة لهيجل العنصر المحدد للتقدم التاريخى) تتحرك الأنواع الأدبية إلى أعلى التراتب الهرمى. وفى الحقبة الأخيرة التى يعينها، وهى الحقبة الرومانسية (والتى تتضمن كل الفترة اللاحقة على الفترة الكلاسيكية) ننتقل من الرسم إلى الموسيقى إلى الأنواع الأدبية حيث تأتى الملحمة والقصيدة الغنائية والشكل الدرامى بهذا الترتيب التصاعدى. وبما أن هيجل يربط بين الدراما "وتلك الفترات التاريخية التى وصل فيها الوعى الذاتى للفرد إلى أعلى مراحل تطوره"، فإنه من غير المستغرب فى ضوء القيمة التى يعطيها للوعى الذاتى أن يمثل هذا النوع الأدبى "أعلى مراحل الشعر والفن عموما" فى العالم الحديث. (*pp1179, 1158*) وبالنسبة لمعظم القراء اليوم فإن المنهج التاريخى الذى

يتخذه هيجل فى تنظيم الفنون يجعل ولا شك بحثه يبدو أكثر حداثة (مهما اختلف هؤلاء القراء مع تقديره لأشكال فنية معينة) من بحوث ذلك الوقت التى تفترض التطبيق على كل زمان ومكان. ومازال المنظور التاريخى الذى قدمه هيجل للفكر الأوربى يشكل تفكيرنا لدرجة يصعب معها التعامل مع غيره من البحوث بنفس الجدية التى نوليها لبحث هيجل.

ويتنوع كثيرا المدى الزمنى الذى تمتد عبره قائمة الفنانين المعياريين التى يحددها كل بحث لنفسه ويتخذ منها أمثلته وقد كانت مشكلات النقل الموسيقى كبيرة جدا كما أشرت من قبل لدرجة أن معظم البحوث لم تكن لتستطيع الرجوع لأمثلة تؤكد بها ما تطرحه أبعد من الأمثلة المأخوذة عن الجيل السابق مباشرة، وإن كان الكثير من تلك البحوث يقدم تخمينات حول طبيعة الموسيقى عند القدماء. والجزء الأكبر من الأمثلة وبشكل لافت من نصيب موتزارت وروسينى، وإن كانت الموسيقى الدينية السابقة عليهما (موسيقى هاندل على سبيل المثال) والتى عادة ما كان زمن عرضها يطول بالمقارنة بالألحان غير الدينية، قد حظيت بالاهتمام كذلك. وقد كان شبنهور، والذى عادة ما تجنب امتداح مؤلفين موسيقيين بأعينهم، مولها بقدرة معاصره روسينى على استخدام الموسيقى لتهدئة الإرادة التى لا تلين وكان يدعى أن موسيقاه الأوبرالية "لا تحتاج لأى كلمات على الإطلاق" ولكنها "تقوم بالتأثير بشكل كامل حتى عندما يتم تقديمها بالآلات الموسيقية وحدها" (***World as will, p.262***).

أما المدى الزمنى الذى غطته تلك البحوث بالنسبة للفنون البصرية فقد كان قطعا أطول كثيرا من ذلك المخصص للموسيقى. ويلعب النحت القديم، والذى يتم تقديمه عادة بتفسيرات وينكلمان، دورا محوريا فى تلك البحوث بدرجة لا يضاهيها الرسم. وبالفعل تبدأ قائمة الأعمال المنتقاة بالنسبة للرسم فى هذه البحوث عادة مع ما أصبح يطلق عليه ذروة عصر النهضة، ومن العجيب أن عددا قليلا جدا من الفنانين يشكل القاسم المشترك عند هؤلاء المحللين. ويعد ميكل أنجلو ورافائيل قمة فن الرسم بالنسبة لمعظم منظرى تلك الفترة وقلما تتم الإشارة إلى أسلافهما من القرن الرابع

عشر إن لم يتم تجاهلهم كلية. وعندما يكتب هازليت عن الرسامين العظماء فى الماضى "ننتقل إلى عالم آخر .. إذ ندخل فى عقول رافائيل وتيشان وبوسين وكراتسى ونرى الطبيعة بعيونهم".[٣٦] تذكرنا إشارته لكراتسى بمدى التغير الذى لحق بالذوق منذ زمنه. وما يثير دهشة مماثلة لوجود الأخوين كارتسى (وأهميتهما المحورية فى تأسيس أسلوب الباروك ما زال معترفا به فى كتابات تاريخ الفن) هو كوريجو والذى يظهر اسمه فى عدد غير معتاد من المناقشات حول الرسم والذى يقول عنه شيلينج فى حكم يكاد يكون نموذجيا بالنسبة لعصره أنه "رسام كل الرسامين"، وهو قول تبعه، وبشكل نموذجى كذلك، بالتذكير بأن "جوهر الفن المطلق والعبقرى والأعلى يظهر فقط عند رافائيل" (*Philosophy of art, p.140*).

وعلى العكس من الموسيقى والرسم فإن قائمة الأعمال الأدبية المنتقاة تمتد على مدى تاريخ الثقافة الغربية كلها. والفرق بين المدى الزمنى لتناول الأدب والرسم واضح فى القائمة التى يطلق عليها هازليت "عملاقة أبناء العبقرية"، والتى تعود فيها الأمثلة الأدبية إلى هوميروس ولكن يعود فيها الرسم ثلاثة قرون للوراء فحسب: "هوميروس وتشوسير وسبنسر وشكسبير ودانتى وأريسوطو (وحده ميلتون كان من عصر لاحق ...) ورافائيل ووتيشان وميكل أنجلو وكورجيو وسرفانتس وبوكاتشيو والنحاتون وكتّاب التراجيديا اليونانيون - كلهم عاصروا مولد الفنون التى مارسوها - وقد وصلوا بها إلى الكمال.... (*Complete works, V (1930): 45*). وما أعادت الفترة الرومانسية تشكيله من قائمة منقاة للأعمال الأدبية والموجودة فى البحوث الجمالية لتلك الفترة كما يتضح من القائمة التى يقدمها هازليت تكاد تكون نفسها التى بقت حتى يومنا هذا يلوح فى خلفيتها عملاقة مثل هوميروس وكتّاب الدراما اليونانيون (مع بعض التقليل من شأن يوربيديس على يد النقاد الألمان) وفرجيل ودانتى وأرسطو

---

(٣٦) انظر:

William Hazlitt, *Complete works*, ed. P. P. Howe (London: Dent), x (1932), 7.

سرفانتس وشكسبير. وإذا كان كالديرون (وليس لوب دى فيجا بوضوح) يلعب دورا أكبر من المتوقع فى علم الجمال الألمانى، فهذا بسبب إعادة اكتشافه حديثا (وترجمته) فى أعمال الرومانسيين الأوائل.[٣٧] ورغم أن قائمة الأعمال المنتقاة ظلت فى أغلبها غربية، فإنه ليس من قبيل المصادفة بالنظر للاهتمام الذى حظى به تاريخ اللغات الهندوأوروبية بين الرومانسيين أن نجد إشارات للأدب السنسكريتى كمسرحية شاكنتلا التى عادة ما تظهر ضمن الأمثلة.[٣٨] ولا يكاد يكون من المستغرب أن الإشارة إلى الكتاب المحدثين فى أوروبا (خارج المملكة المتحدة) عادة ما تكون إشارة إلى جوته وشيلر وبايرون وسكوت فى حين أن ما عدا ذلك من الشعراء الإنجليز، بل أغلب الكتاب الأجانب المعاصرين يغيبون فى الكتابات الأوروبية.

التبادل وتعدى الحدود

إن نهايات القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر لم تشهد فحسب أول محاولة جادة لخلق نظرية للفنون فى مجملها ولكن شهدت كذلك مجهودا منظما استمر إلى يومنا هذا لكسر الحدود التى ظلت طويلا تفصل ما بين مختلف الفنون وكذلك الحدود بين الأنواع الفنية داخل كل فن. وقد كان لشعار كما تكون الصورة يكون الشعر ***ut pictura poesis*** اللوحة قصيدة سطوة هائلة بداية من عصر النهضة وما تلاه حتى ليتصور المرء بسهولة أن الحدود، على الأقل تلك الحدود بين الرسم

(٣٧) انظر على سبيل المثال مناقشة كالدريون فى:

Schelling, *Philosophy of art*, pp. 273–6; Solger, *Vorlesungen*, pp. 319–20; and Hegel, *Aesthetics*, i: 405–7.

ويشير هيجل وشيلينج بشكل خاص إلى كتاب *La devocion de la cruz*, والتى تعد نموذجا للمسرحية الإسبانية ولكن الحديث حول الأهمية الخاصة لكالدريون تخطى حدود ألمانيا، حيث يمكن أن نلاحظ الإشارة إلى كالدريون فى مقال شيللى "دفاع عن الشعر"، انظر:

Shelley's poetry and prose, p. 490.

(٣٨) انظر على سبيل المثال:

Schelling, *Philosophy of art*, p. 57, and Hegel, *Aesthetics*, i: 339, and ii: 1176.

والشعر، كان يتم كسرها على نحو دائم على مدى الفترة السابقة. ولكن إذا ما تأملنا الماضى من موقعنا يمكن تأويل التراث التصويرى الذى بمقتضاه كان كل شكل فنى يدعى الاستقاء من موارد الآخر، باعتباره وسيلة لضمان الحدود بينهما لا لتدميرها. فعلى حد قول أحد الطلاب الجدد فى هذا التراث "فى الوقت الذى تؤكد فيه على المشترك بين الرسام والشاعر فإن تلك الفكرة الصورة ***ut pictura*** تخبئ مدى التعارض فى النهاية بين كلا الفنين، حيث كلاهما محبوس فى منافسة لا يستطيع الفكاك منها لأن أيا منهما لا يستطيع وحده إلغاءها أو حلها."[٣٩] وحين نرى التصويرية كوسيلة لحماية كمال كل من الأشكال الفنية، يمكن أن نقرأ كتاب ليسينج **لاوكون: حول حدود الرسم والشعر** كمحاولة لمنع الرسامين والشعراء من التعامل مع الفكرة بمعناها الحرفى بحيث يساء فهم الحدود المعينة لوسائل كل منهما فى التعبير. ومن هنا فإن ليسينج يرى أن الشاعر الحديث هالير فى قصيدته الطويلة فى وصف الألب حاول وصفا تفصيليا شديد الدقة فى التفاته للتفاصيل أنسب للرسم لا لشكل فنى كالشعر يعتمد اللغة والتحقق عبر الزمن (لا المكان كالرسم).[٤٠] لقد كان ليسينج بالطبع يعمل على أساس نظرية للفن تعتمد المحاكاة،[٤١] نظرية لا تختلف إلا قليلا مع تلك النظرية التى دفعت برينولدز إلى تبنى القيود التى نجدها فى النص المقتبس فى بداية هذا الفصل "لا يمكن لفن أن يتم تطعيمه .. بفن آخر".

ولكن عند تنحية نمط المحاكاة لصالح النظريات التعبيرية والتعاطفية، أصبح بالإمكان تجاوز الحدود الفاصلة بين الفنون أو تجاهلها. فحين ننظر للفن على أنه

(٣٩) انظر:
Christopher Braider, *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400–1700*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1992, pp. 221–2.

(٤٠) انظر:
Gotthold Ephraim Lessing, *Werke:* 1766–1769, Wilfried Barner (ed.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, pp. 125–6 (*Laocoon*, chap. 17).

(٤١) لمزيد حول النموذج التمثيلى الشائع عند ليسينج ومن سبقه مثل بوماجرتن ومندلسون انظر:
David Wellbery, *Lessing's 'Laocoon': semiotics and aesthetics in the age of reason*, Cambridge University Press, 1984, pp. 49–54.

تعبير عن العبقرية، يصبح بالإمكان عمليا أن يتبادل المبدعون الكبار فى مختلف الفنون المواقع، كما يمكن أن نلاحظ عند قراءة السطور التالية فى يوميات ديلاكروا التى يدافع فيها عن أهمية عدم التوازن حيث يقوم الرسام بتضمين تمثيلات للفنون الثلاثة الكبرى "إذا كان إعجابنا بموتزارت وسيماروزا وراسين يتأثر سلبا بسبب التناسق الهائل لأعمالهم، ألا يمكن القول إن أثر شكسبير ومايكل أنجلو وبيتهوفن يرجع نوعا ما إلى عكس تلك الصفة؟"(٤٢) وبالنسبة لديلاكروا فإن ما يجعل من أولئك الذين نعتبرهم عباقرة فى مختلف الفنون مجموعة واحدة هو أكثر حيوية مما يربط فنان كبير وآخر متواضع فى نفس المجال.

أما الموسيقى والتى كانت، طبقا للكاتب م. هـ. إبرامز، "أول الفنون التى انفصلت عن مبدأ المحاكاة بإجماع نقدى" (**المرآة والمصباح** ص ٩٢) فقد أصبح التبادل بينها وبين الفنون الأخرى وفى مقدمتها الأدب من الهموم المحورية للفنانين فى سعيهم لخلق طرق جديدة لممارسة وسيلتهم فى التعبير. وبداية من الرومانسيين الألمان سعى الكتاب على نحو منهجى إلى جعل اللغة قادرة على إعطاء نفس أثر الموسيقى عليهم. ونجد شخصية بيرجلينجر عند واكنرودر لا تكتفى بوصف ذلك الأثر كلاميا حينما يتكلم مثلا من وحى خطاب الجليل عن الموسيقى على أنها "تخترق أعصابه برعب هادئ" بل إنه يلجأ كذلك مرارا للتشبيهات لترجمة تجربته أدبيا، فيقول مثلا فى وصفه لحن فى تطوره إنه أشبه "بغدير ... ينطلق فى منحدرات رهيبة محدثا صوتا مخيفا" (*Sämtliche Werke und Briefe, pp. 132, 134*).(٤٣) إن محاولة واكنرودر لجعل الأدب يتطلع إلى وضع الموسيقى تعتبر بداية تراث يؤدى

---

(٤٢) انظر:
Eugène Delacroix, *Journal*, André Joubin (ed.), Paris: Plon, 1932, ii: 42 (entry of 9 May 1853).

(٤٣) لتحليل تفصيلى لمنهج واكنرودر فى تحقيق "الموسيقى اللغوية" انظر:
Steven Paul Scher, *Verbal music in German literature*, New Haven, ct: Yale University Press, 1968, pp. 13-35.

فى نهايته إلى توماس مان فى إعادة خلقه التفصيلى لألحان بطله الملحن أدريان ليفركوهين فى **الدكتور فاوستس** (١٩٤٧). ولا غرابة فى أن بعض المحاولات النموذجية لعرض الموسيقى فى خطاب لغوى جاءت من إ. ت. أ. هوفمان والذى شمل عمله المهنى تأليف الألحان الموسيقية، بالإضافة إلى النقد الأدبى والموسيقى (هذا غير عمله كموظف) وكذلك كتابة الرواية والقصة، وهو المجال الذى يعتبر من وجهة نظر يومنا هذا أكثر تلك الأعمال تميزا. وفى تقديمه الشهير للسيمفونية الخامسة لبتهوفن(١٨١٠) يعتمد هوفمان فى مقارنته هايدن وموتزارت ببتهوفن على محاولة واكنرودر وصف أثر الموسيقى وفى نفس الوقت تقديم معادل استعارى لذلك الأثر. ففى حين أن سيمفونيات هايدن "تقودنا إلى غابات خضراء غير محدودة، وإلى زحام بهيج وملون من البشر السعداء،" فإننا نجد فى أعمال بيتهوفن "إضاءات من شعاع وهاج تخترق أعماق ليل ذلك المكان، فنرى تلك الظلال العملاقة تتمادى علوا وهبوطا، تحوطنا فى حدود تضيق وتضيق فتدمر كل شيء بداخلنا عدا ألم شوق لا نهاية له."[٤٤] إن تحليل هوفمان جدير بالملاحظة ليس فقط لأنه يحاول إيجاد معادل لغوى للموسيقى ولكن لأنه فى أثناء عملية اكتشاف اللغة تلك تمكن من إظهار ما يخبره المستمع من كون بتهوفن مختلفًا نوعًا ما عن مؤلفى الموسيقى السابقين عليه.

ومع حلول نهاية القرن الثامن عشر، وفى ألمانيا أكثر من أى مكان آخر، تقدمت الموسيقى لتحل محل الرسم باعتبارها النموذج المحورى أو على الأقل الجدير بالمقارنة مع الأدب. وادعاء هوفمان وجود توق رومانسى فى كتابة بتهوفن السيمفونية

---

(٤٤) انظر:
E. T. A. Hoffmann, *Werke*, Georg Ellinger (ed.), Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1900, xiii: 42.

ولدراسة مفصلة حول الوصف الموسيقى بعد هوفمان انظر:
Thomas Grey, 'Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea', in Steven Paul Scher (ed.), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, 1991, pp. 93–117.

يطرح التشابهات التى يمكن أن يشعر بها الكاتب تجاه ما حققه مؤلف الموسيقى. وحين يعنون جان بول فصول بحثه فى علم الجمال بكلمات مأخوذة عن الموسيقى الكنسية مثل "محاضرة مزمورية" أو "محاضرة كانتينية" (*Vorschule, pp. 398-456*) فإنه يسجل ذلك التحول الذى قدمه كذلك فى فقرات رواياته الوصفية حول أثر سماع الموسيقى. ولكن التماثل مع الموسيقى يتجلى كذلك بوضوح أقل ولكن أهمية أكبر فى بعض التجارب الشكلية، على سبيل المثال استخدام هولدرين لكلمات مستقاة من الموسيقى بحثا عن شكل جديد للتنظيم الشعرى عن طريق ما أسماه "تناوب النغمات"،[٤٥] أو فى التحولات الإيقاعية والعاطفية العنيفة التى تميز الأغنيات المتضمنة فى قصة تايك "قصة حب ماجيلونى الجميلة" (١٧٩٧)، تلك القصة التى يبرز للمقدمة أسلوبها الموسيقى بوضوح فى الموسيقى "الحقيقية" التى قدمها برامز فيما بعد فى سلسلة أغانى ماجيلون (١٨٦١).[٤٦]

وقد مضى التبادل بين الموسيقى والأدب فى الاتجاه المعاكس أيضا. وفى مقال لفرانك ليستت فى ١٨٥٥ حول مقطوعة بيرليوز **هارولد فى إيطاليا**، وهو عمل للكمان والأوركسترا مستوحى من قصيدة بايرون "تشايلد هارولد"، يطرح فرانز ليسزت الدور الذى يلعبه الأدب بالنسبة لمؤلفى الموسيقى فى عصره، "إذ أصبح المزيد من الأعمال الموسيقية العظيمة مأخوذًا عن أعمال أدبية كبرى."[٤٧] وكأنما الموسيقى

---

(٤٥) انظر:
Lawrence Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

(٤٦) حول الصفة الموسيقية لتلك القصائد وعلاقتها بخلفيات برامز انظر:
Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 385–428.

(٤٧) انظر:
Franz Liszt, 'Berlioz und seine Harold-Symphonie', in *Gesammelte Schriften*, L. Ramann (ed.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, v (1882): 58.

كانت تتطلع للوصول إلى منزلة الأدب الذى كان بدوره متطلعا للوصول إلى منزلة الموسيقى.

والمؤكد أن محاكاة الموسيقى للنصوص ترجع إلى قرون سابقة، إذ ترجع على سبيل المثال إلى التمييز الذى وضعه مونتفردى بين الأسلوب "المثير" أو "الهادئ" أو "المعتدل"، الملائم لفقرات شعرية بعينها عندما يتناولها الملحن.[٤٨] ولكن مثل هذا النوع من المحاكاة محدود، وعادة ما يكون محاولة حرفية لجعل الموسيقى تحاكى الكتابة. وعلى العكس من ذلك كان النوع الرومانسى المهم الذى أطلق عليه "قصيدة النغمة"، والذى ظل يزدهر حتى مع القرن العشرين والذى يجمع اسمه نفسه بين شكلى الفن، وكان مكرسا لإعادة خلق الفكرة الأكبر للعمل الأدبى وأحيانا كان يحاول حتى التفوق من خلال الأثر الموسيقى المباشر على شهرة الأصل الأدبى الذى يدعى تبجيله. ومن الأمثلة الشهيرة للأدب الذى تحول إلى موسيقى على سبيل المثال سيمفونيات تحمل عناوين مثل **هارولد فى إيطاليا** و**فاوست** و**دانتى** لليسزت، أو **مانفرد** لتشيكوفسكى، وقصائد النغم مثل **ماكبث** و**دون جوان** و**دون كيشوت** لشتراوس، أو الخلفيات المختلفة لـ**بيلياس وميليساند** التى قام بها فارو وسيبليوس وشونبرج، ناهيك عن العدد اللامحدود من الافتتاحيات الموسيقية بعناوين مثل **الملك لير** و**روب روى** (بيرليوز) و**فاوست** (فاجنر) و**فرانشيسكا دا ريمينى** و**روميو وجوليت** و**هاملت** (تشيكوفسكى)، بل لعلنا نضيف كذلك عملاً لم يحظ بشهرة تلك الأعمال

---

(٤٨) انظر:
Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, G. Francesco Malipiero (ed.), Asolo: n. p., 1929, vol. viii unnumbered page before p. 1.

وحول علاقة أساليب مونتفردى الثلاثة للنظريات اليونانية القديمة للمحاكاة الموسيقية انظر:
Barbara Russano Hanning, 'Monteverdi's three genera: a study in terminology', in Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning (eds.), *Musical humanism and its legacy: essays in honor of Claude V. Palisca*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992, pp. 145–70.

انظر أيضا تحليل مونتفردى لفقرات تتضمن تلك الأساليب فى:
Gary Tomlinson, *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Berkeley, CA: University of California Press, 1987, pp. 202–10.

وهو **تأملات مانفرد**، وهو عمل للبيانو تقوم بعزفه أربع آياد، ألفه فريدريش نيتشه الذى مارس التأليف الموسيقى لبعض الوقت، وكلها أعمال تعطينا دليلاً قاطعًا على المعيار الأدبى السائد وقت تأليفها. ولكن مؤلفى الموسيقى لم يذهبوا ببساطة إلى الأعمال الأدبية المستقرة ليستلهموا منها شكلا لأعمالهم: فأحيانا ما كانوا يكتبون برامج خاصة بهم كما فعل بتهوفن على سبيل المثال فى سيمفونيته الرعوية أو بيرليوز فى سيمفونيته العجائبية ومالر (وهو الذى ظل يعيد كتابة موسيقى برنامجية – وهى موسيقى وصفية تدل الأصوات فيها على قصة أو حادثة – حتى بعدما انتهى من العمل نفسه) فى سيمفونية النشور. فى كل من هذه الحالات يشعر المرء بتلك الحاجة "لخلق نص" للمؤلفات الموسيقية وكأن الموسيقى بحاجة للكلمة المكتوبة لتكسبها مشروعيتها.

وإذا كنت قد ركزت حتى الآن على تعدى الحدود ما بين الموسيقى والأدب، فإن هذا لا يعنى أن الرسم فقد علاقته بالأدب مع انحسار مبدأ القصيدة صورة ***ut picture poesis***. بل ربما كانت الحدود المفروضة على إمكانيات التبادل بين الفنين والتى حصرته فى التبادل السطحى على مدى القرون السابقة، راجعة لما تضمنه مبدأ كيتس فى "أغنية للجرة اليونانية" أو موريك فى "***Auf eine Lampe***" مطابقة الألحان لصياغة الجمل حول بعض أعمال الفنون البصرية فإنهما لا يقومان فقط بوصف ما تراه العين ولكن يستخدمان ذلك الوصف كوسيلة لتقليد عبارات البحوث الجمالية الكبرى فى زمانهما والتى تحتفى بالفن وقانونه الخاص.[٤٩] ولقد كانت محاولة راسكين لتوصيل طبيعة إنجاز تيرنر وحجم هذا الإنجاز قد دفعته إلى خلق شكل من الكتابة

---

(٤٩) يقدم سبيتزر تفسيرا مرجعيا لهذه القصائد باعتبارها عبارات وفى نفس الوقت ecphrases حول الفن:
Leo Spitzer, 'The "Ode on a Grecian urn" or content *vs* metagrammar', in Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American literature*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1962, pp. 67–97, and 'Once again on Mörike's poem "Auf eine Lampe" ',Berel Lang and Christine Ebel (trans.), *PMLA* 105 (1990), pp. 427–34.

ولدراسة مستفيضة حول مدى عمق تغلغل مشاهدات كيتس لأعمال الفنون البصرية فى شعره انظر كذلك:
Ian Jack, *Keats and the mirror of art*, Oxford: Clarendon Press, 1967.

يضاهى فى تجديده الواضح الكتاب الألمان من أمثال واكنرودر وهوفمان اللذين سعيا قبل ذلك لتفسير أثر الموسيقى. وفى جملة كالآتية يتجاوز راسكين فى مناقشته لمنظر البحر عند تيرنر الوصف التقليدى للتصويرية ليؤكد على أثر العمل فى المشاهد، ذلك الأثر الذى يتجاوز ما يظهر فعليا فى الصورة، مثلما حاول الوصف الرومانسى للموسيقى قبل ذلك أن يصل إلى ما يمكن للمستمع أن يتخيله: "ولكن الأمواج تتدحرج وتندفع إلى أن تنهار ملقية بكامل ثقلها على الشاطئ حتى لنكاد نشعر بحركة الصخور من تحتها." (*Modern painters, I:399*). تماما مثلما رأى ليتزت بفخر أن الموسيقى تستخدم الأدب، ومثلما استخدم هوفمان الموسيقى فى دوره كمؤلف، كان راسكين فى فقرات لا تحصى من نقده الفنى يسعى لجعل كتابته تؤثر فى القارئ بطريقة أشبه بتلك الوسائط البصرية التى يصفها.

ولكن تيرنر شخصيا كان يستخدم الأدب فى فن الرسم. وكما يكتب رونالد بولسون فى كتاب حول تيرنر وكونستيبل اختار له عنوان دال وهو **المنظر الطبيعى الأدبى**، "أن فن تيرنر وكونستابل مهما كان بصريا فى صلبه ... يظل يطرح أسئلة لغوية، ولا يمكن فهمه ما لم نأخذ فى الاعتبار جانبه اللغوى."[٥٠] وما طرحه بولسون فى كتابه لم يكن أن هذين الرسامين كانا "يرسمان" الأدب فى إطار التراث التصويرى (رغم أن تيرنر، على العكس من كونستيبل، كان له نصيب فى اللوحات التاريخية) ولكنهما فيما قدما من رسومات للمناظر الطبيعية خلقا أنظمة من الرموز تعمل مثل الأدب من دون أن تستخدم أو تقلد الأدب. وبالفعل فإن بولسون يظهر كيف تحولت الجدية وضخامة الحجم اللتان ميزتا الرسم التاريخى تراثيا على يد تيرنر وكونستيبل بطرق مختلفة إلى ذلك النوع المسمى بالمنظر الطبيعى الذى كان محدودا فى

(٥٠) انظر:
Ronald Paulson, *Literary landscape: Turner and Constable*, New Haven, CT: Yale University Press, 1982, p. 5.

الماضى،[٥١] حيث تظهر الميزة الملحمية لأعمال كونستيبل بوضوح على سبيل المثال فيما أطلق على رسوماته الكبيرة فى مرحلة متأخرة "سداسية الأقدام" وكانت لمناظر تبدو بسيطة فى وادى ستور.

وحتى الرسم التاريخى (والذى ظل مهيمنا لدرجة أن فنانا فى عصر متأخر مثل ديجا كان يمارسه فى شبابه) طرأ عليه تحول. فرغم افتخار إنجرس بعمله كرسام للتاريخ، نجد أن معظم رسوماته التاريخية الطموحة لم تكن حقيقة مناظر ترسم النصوص الكلاسيكية (رغم أنه قام برسم مثل تلك اللوحات) ولكنها كانت أساسا احتفاء بقدرة العبقرية الفنية كما يمكن أن نلاحظ من عناوين مثل **تمجيد هوميروس وفرجيل يقرأ الإنياد** و**لويس الرابع عشر وموليير** و**لويجى شيروبينى وملهمة الشعر الغنائى**، وكلها بذلك تساهم فى برنامج أشبه بذلك الخاص بالبحوث الجمالية لزمنه فى تحديد تلك المنطقة التى يصل فيها الفن إلى مكانة شبه دينية. لقد كان من ضمن موضوعات ديلاكروا عدد كبير من المناظر المستقاة من الأدب، وبهذا المعنى فقد واصل ذلك التراث التصويرى الذى اعتمد على النصوص الأدبية (أهمها على الإطلاق الملاحم الشعرية لأرسطو وتاسو) منذ القرن السادس عشر. وبالفعل فقد ترك إنجرس وديلكرويه لوحات شهيرة تصور أنجليكا بطلة أرسطو.[٥٢] ولكن إذا ما لاحظنا التنوع الكبير فى المشاهد الأدبية التى أعاد ديلكرويه إنتاجها – وقد تنوعت النصوص

---

(٥١) انظر:

Paulson, *Literary landscape*, pp. 63-73, 108-9, 133-9.

ورغم أن بولسون يكتفى فى دراسته بهذين الرسامين البريطانيين، فإن كلامه ينطبق إلى حد كبير على الطريقة التى قام بها رسامون ألمان مثل كاسبير ديفيد فريدريش وفيليب أوتو رانج بإعادة تشكيل المنظر الطبيعى كنوع فنى.

(٥٢) لدراسة حول لوحات أنجيليكا من فترة الأسلوب المتكلف ["الأسلوب الفنى الذى ازدهر فيما بين عصر النهضة وما سمى بعصر الباروك." (مجدى وهبة، **معجم المصطلحات الأدبية**)] وحتى الفنانين الرومانسيين انظر:

Rensselaer W. Lee, *Names on trees: Ariosto into art*, Princeton, nj: Princeton University Press, 1977.

من **الكوميديا الإلهية** إلى **هاملت** (مشهدى موت أوفيليا وحفار القبور) و**عطيل** (والأخير توسطه أوبرا روسينى) وأعمال بايرون **دون جوان** و**مارينو فاليرو** و**ساردانابلوس** ورواية سكوت **إيفانهو** - ندرك أن ديلكرويه كان يسعى لما هو أكثر من سابقيه من التصويريين، فقد كان يهدف إلى عمل نسخة بصرية من قائمة الأعمال الأدبية المنتقاة، وليقدم، مثل إنجرس (وإن كان بمزيد من النجاح) دليلا أكبر على ما اعتبره الوجود المتعالى للنصوص العظيمة.

وتجد قابلية التبادل ما بين الأشكال الفنية تجسيدا لها فى إحدى الأدوات البلاغية، وهى تراسل الحواس والتى بمقتضاها يتحول عضو الإحساس الذى نستخدمه لاختبار شيء معين (مثلا سماع الأوتار) عن قصد إلى شيء آخر (رائحة الألوان). ورغم أن هذا الأسلوب، كغيره كثير، يرجع إلى هوميروس والكتاب المقدس، فإنه لم يكن له اسم معين ولا كان استخدامه شائعا حتى القرن التاسع عشر. ونجد فى فقرة وجيزة من كتابات هوفمان الموسيقية البذور الأولى لما تطور بعد ذلك فى تاريخ الأدب: فنجد يوهانز كريسلر ذلك الموسيقى غريب الأطوار، والأنا العليا للمؤلف، يستغرق فى حلم يقظة بعد سماعه "الكثير من الموسيقى" ليجد "الألوان والأصوات والروائح تتداخل"، فتمتزج رائحة القرنفل القانى مع صوت المزمار القادم من بعيد ***('Kreisleriana', Werke, I: 56)*** ويقتبس بودلير هذه الفقرة فى صالونه فى ١٨٤٦ معترضا على "غياب اللحن" عند الرسامين الشباب، وممتدحا ديلاكروا "وألوانه الشجية".[٥٣] وقد ساهمت هذه الفقرة كذلك فى توليد قصيدتين تصويريتين على شكل سوناتا - فجاءت أولا قصيدة بودلير "تناظرات" والتى لا تردد فحسب صور هوفمان إنما تضيف بعضا من الصور المركبة "بمزمار أخضر كالمروج"، وثانيا قصيدة رمبو

(٥٣) انظر:
Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Y.-G. le Dantec (ed.), Paris: Gallimard, 1951, pp. 606–7.

"الحروف المتحركة"، والتى يظهر فيها الخلط بين الحواس أكثر من السوناتا السابقة فتعين ألوانا للحروف المتحركة، وتخلق معطفا مخمليا من الذباب وتمنح رماحا لنهر الجليد.(٥٤) وعلى أثر تجارب بودلير ورامبو أصبحت اللغة الأدبية قادرة على تأكيد سيادتها على الأشياء التى كانت فى الماضى تزعم محاكاتها. وعن طريق تراسل الحواس كذلك استطاع الأدب تأكيد سيادته مرة أخرى على غيره من الفنون، فهو يستطيع بتلك العلامات العشوائية التى بحوزته أن يمزج الكلمات المرتبطة بالوسائل المختلفة بعنجهية لا يمكن للوسائل الأخرى أن تضاهيها.

لقد كان التبادل ما بين الأشكال الفنية المختلفة، بل لنقل تعدى الحدود بين فن وآخر، خلال الفترة الرومانسية منعكسا فى تبادلات وتعديات مشابهة بين الأنواع الفنية المختلفة المنتمية لكل فن. فمع تحطم النظام الكلاسيكى الذى حافظ على مكانه منذ عصر النهضة، أصبح تعدى الحدود التى فصلت طويلا ما بين الأنواع الشعرية عملا موازيا لتعدى الحدود بين الأشكال الفنية. وفى النظرية الرومانسية الألمانية على سبيل المثال نجد الرواية وقد بدت كموقع مميز يمكن فيه للأنواع التى انفصلت طويلا عن بعضها أن تتداخل بسهولة. "الرواية كتاب رومانسى" كما تقول إحدى شخصيات فريدريش شليجل فى **حوار حول الشعر** مضيفة "لا يمكننى تصور الرواية على أنها أى شىء غير مزيج من الحكى والغناء وغير ذلك من الأشكال" (***Charakteristiken und Kritiken, pp. 335, 336***) لم يتوقف الأمر عند ظهور

---

(٥٤) انظر
Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 85, and Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Roland de Renéville and Jules Mouquet (eds.), Paris: Gallimard, 1951, p. 103.
يقتبس بودلير الثمانية فى سوناتا "المطابقات" فى مقاله: "Richard Wagner and *Tannhäuser* in Paris" ليقدم الصور البصرية التى خلقتها فى عقله موسيقى فاجنر وليسزت (p.1043). وحين يكتب عن ديلاكروا فى عرض للوحاته (p.700) ولقصيدته "المنارات" (p.87) يقارن تأثير ألوان الرسام واللحن الذى يعزفه فير.

تجميعات جديدة للأنواع الفنية، ولكن التراتب القيمى التقليدى للأنواع الفنية تغير بشكل جذرى. فيمكننا على سبيل المثال الحديث عن ارتفاع بالأنواع الدنيا إلى مكانة عليا. ومن هنا نجد لوحات المناظر الطبيعية، كما أشرت من قبل، وقد اتخذت بعضا من الوظائف والمدى والجدية التى طالما ارتبطت بالرسم التاريخى، والذى كان النوع الأرقى فى هذا المجال. ونجد عملية مشابهة يمكن أن نطلق عليها "خلق أبطال" فى أشكال فنية أخرى حول العام ١٨٠٠. فالحكاية الغنائية الفلكلورية والتى كانت تعتبر من الأنواع المتدنية فيما مضى اكتسبت أبعادا هائلة من حيث الطول والمدى الفلسفى، وذلك فى العام ١٧٩٨ فى الحكايات الغنائية التى كتبها جوته وشيللر وعند كوليردج فى "أغنية البحار القديم". أما وردزورث فيعلن أن قصيدته الطويلة "استهلال" هى "فى الحقيقة حجة بطولية"[٥٥] فقد أخذ وردزورث التنظيم والنظم الشعرى وجدية التناول فى الملحمة، أعلى الأنواع الأدبية، وطوعها لتحمل سردا ذاتيا مهووسا بالمناظر الطبيعية. أما السيمفونية والتى كانت تعتبر فيما مضى مجرد نوع من الترفيه الموسيقى أكثر تواضعا فى طموحها حتى من الموشح الدينى أو المسلسلات الأوبرالية تحولت بضربة عصاه فعليا إلى دور البطولة حين ألف بيتهوفن الأوريكا فى ١٨٠٣.

خرافة الوحدة

يكمن خلف الإزاحات والتبادلات ما بين الأنواع والأشكال الفنية المختلفة حلم يتردد كثيرا من أجل وحدة الفنون المختلفة. وفيما اقتبسناه عن شيللر فى بداية هذا الفصل تعبير عن هذه الرغبة ولكن بالطبع من دون أى نية للقيام شخصيا بتطبيقها. وبعد ذلك بعقد من الزمان وفى ختام المحاضرات الجامعية التى نشرت بعد وفاته فى

---

(٥٥) انظر:
William Wordsworth, *The prelude*, Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill (eds.), New York: Norton, 1979, p. 100 (1805 version, book iii, line 182).

كتاب **فلسفة الفن** نجد شيليج يطرح وحدة للفنون يمكن تصور تحققها فى شكل ملموس عن طريق العرض المسرحى: "إن التكوين الأمثل لكل الفنون، وحدة الشعر والموسيقى فى الغناء، ووحدة الشعر والرسم فى الرقص، ثم دمج كليهما معا، هو التجلى المسرحى الأكثر تعقيدا والذى كان عليه المسرح عند القدماء." *(p.280)* ورغم الحنين البادى لتلك الوحدة المفترض أن المسرح اليونانى كان مثالا لها، يتدارك شيلينج سريعا النوع الحى المنحدر عن المسرح اليونانى "لم يبق لنا سوى تشويه كاريكاتورى هو الأوبرا والتى يمكنها إذا ما تبنت أسلوبا أعلى وأنبل من ناحية الشعر وكذلك من ناحية الفنون المنافسة الأخرى أن تقودنا إلى تلك العروض للمسرح القديم بما فى ذلك الموسيقى والغناء."

ورغم أن الأرجح أن فاجنر لم يكن على علم بهذه المحاضرات والتى لم تكن قد نشرت عندما قام بالتنظير لما يسمى العمل الفنى الشامل ***Gesamtkunstwerk*** حوالى العام ١٨٥٠، فإن المهمة التى وضعها لنفسه كانت العودة بالشكل متعدد الوسائط الذى وصفه شيلينج بالكاريكاتور، أى الأوبرا، إلى المكانة الرفيعة التى كانت عليها على الأرجح فى زمن القدماء. ولكن بقراءة جماليات فاجنر يتضح بلا أى مجال للخطأ أن الوحدة التى يطرحها فاجنر للفنون هى فى الأساس وحدة تركز على وسيط وحيد وهو الدراما. فى كتابه **العمل الفنى فى المستقبل** وفى معرض وصفه للإجراءات التى سيستخدمها الفنان المثالى فى المستقبل من أجل خلق عمله، يكتب فاجنر: "الفضاء الذى ستتحقق فيه هذه العملية المذهلة هو خشبة المسرح، والعمل الفنى الكلى الذى ستجلبه إلى الأضواء هو الدراما" ***Gesammelte Schriften, X:*** (***167***). ويمكن رؤية نظرية فاجنر على أنها، أساسا، نظرية للدراما، وتحديدا للعرض الدرامى، والتى يستخدم فيه إمكانات الأشكال الفنية المختلفة لتحقيق علاقة معينة ما بين الجمهور والحدث الدرامى الممثل على خشبة المسرح. وفى مسألة تفضيل فاجنر لنوع بعينه، فإن نظريته لا تختلف كثيرا عن نظرية ليسينج والذى حاول وضع حدود

صارمة بين الفنون انطلاقا من رغبته فى تمييز العنصر الدرامى الموجود فى شكلين من الفنون هما الشعر والرسم اللذان يركز عليهما: فليسنج يطالب الرسام أن يشكل مشهده حول "أكثر اللحظات المليئة" فى حكايته (***Laocoon, ch. 16; Werke, p.117***) وأن يتجنب الشاعر الوصف الزائد مفضلا الاقتصاد، فى محاولة، كنظرية فاجنر، لخلق علاقة درامية بالأساس ما بين الجمهور والعمل. ولم تكن مصادفة كذلك أن كلا من هذين المنظرين سعى إلى النجاح فى ممارسة المسرح.

وأنا أؤكد هنا على التشابهات الكامنة بين نظريتين عادة ما حسبتا على أنهما على طرفى نقيض، وهدفى هنا هو طرح التساؤل حول ما إذا كان الحد الفاصل فى العلاقة بين الفنون عند نهاية القرن الثامن عشر كان بالحدة التى وصف بها عند أجيال متعاقبة. فعندما ننظر للخلف من موقعنا الحالى، نرى أن الانقطاعات التى شهدها القرن الحالى فيما بين الأشكال الفنية وفى تعريف الفن تبدو أكثر جذرية بكثير مما حدث من قبل وذلك على الرغم من ادعاءات بعض الفنانين و المنظرين. فأيًا كانت المحاولات التى بذلها بيرليوز من أجل تطويع شكسبير وسكوت فى عمليه **الملك لير** وروب روى فإن المستمعين ممن لا يأخذون دليل البرنامج بجدية سيعتبرون على الأغلب أن كلا من هاتين القطعتين أساسا نوع من الافتتاح الموسيقى التى يبدأ بها الحفل السيمفونى. ومهما كان تميز وصعوبة أسلوب فاجنر فإن الأربعة أعمال التى تشكل "خاتم نيبلونجن" ***Der Ring des Nibelungen*** تنتمى بوضوح لنفس النوع الفنى الذى ينتمى له عمل يكن له فاجنر كثيرًا من الاحتقار هو "النبى" ***Le prophete*** لميربير والذى تضمن رقص باليه على الجليد وبذلك تضمن نوعا فنيا إضافيا أخضعه فاجنر لتحولات الأنواع الفنية عنده فى المنجزات الرياضية التى تقوم بها فتيات الراين المتراقصات وأهل الفالكار وهم يقودون خيولهم بين القمم الوعرة.

وعلى النقيض من القرن التاسع عشر يطرح زماننا أسئلة جديدة وأكثر حدة حول العلاقة بين الأشكال الفنية والأنواع الفنية وحول ما يمكن أن يدخل فى إطار

مجال الفن. ولنرصد تلك التحديات النموذجية مثل : إعادة صياغة الحدود بين الفن وعالم الطبيعة فى "أعمال الأرض" لروبرت سميثسون مثل **حاجز المياه الحلزونى** فى البحيرة المالحة الكبرى (١٩٧٠)؛ ورفض ميرس كانيجهام أن يقدم رقصاته مع الموسيقى "المصاحبة" لها؛ وإعادة صياغة جون كيدج لدور الفنان المبدع فى "عمليات الصدفة" التى استخدمها لخلق موسيقاه وفنه المرسوم ونصوصه المكتوبة؛ وغزو النص المكتوب باستمرار لأشكال الفنون البصرية من فن الكولاج (الملصقة) عند بيكاسو وبراك إلى لوحات جاسبر جونز المرقمة إلى جينى هولزر والعرض الإلكترونى المتغير لنصوصها المكتوبة؛ وإدخال التكنولوجيا الجديدة إلى الفنون البصرية – من فوتوغرافيا وسينما وفيديو وإعلانات ضوئية عادة مختلطة بعضه مع بعض – من مواد بصرية تقليدية أو عناصر من وسائط أخرى مثل الموسيقى والشعر – وكلها تتحدى بوضوح أى تصنيف سعى الفن يوما إلى إقراره.[٥٦] فإذا كانت التغيرات فى نظرية الفنون وممارستها التى حدثت منذ حوالى مائتى عام لم تعد تبدو ثورية كما كانت يوما، فربما يكون هذا ببساطة لأن الثورات الحديثة تبدو لنا أكثر إثارة مما قبلها. ولكن بما يملكه النظر إلى الماضى من بصيرة ربما بعد بضعة أجيال سنكون (أو بالأحرى سيكون غيرنا) قادرين على رؤية ما يسمى الآن بتطورات ما بعد حداثية باعتبارها التطور المتوقع للخلخلة التى بدأها الرومانسيون الأوائل.

---

(٥٦) للمزيد حول الدلالة التاريخية لبعض هذه التطورات انظر:
Marjorie Perloff, *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1986, and *Radical artifice: writing poetry in the age of media*, Chicago, il: University of Chicago Press, 1991.

ببليوجرافيا

1 Classical standards in the period

Primary sources

Blake, William, *The poetry and prose of William Blake*, David V. Erdman (ed.), Garden City, NY: Doubleday, 1970.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, George Watson (ed.), New York: Everyman, 1971.

Goethe, Johann Wolfgang, 'On German architecture', in *Essays on art and literature*, John Gearey (ed.), Ellen and Ernest von Nordhoff (trans.), New York: Suhrkamp, 1986.

Keats, John, *The poems of John Keats*, Jack Stillinger (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Pfotenhauer, Helmut von and Peter Sprengel (eds.), *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.

Schiller, Friedrich, *On the aesthetic education of man*, Reginald Snell (trans.), New York: Ungar, 1965.

Schlegel, August Wilhelm, *A course of lectures on dramatic art and literature*, John Black (trans.), London: Bohn, 1846.

Schlegel, Friedrich, *Dialogue on poetry and literary aphorisms*, Ernst Behler and Roman Struc (trans.), Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1968.

Shelley, Percy Bysshe, *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley*, Neville Rogers (ed.), vol. II, Oxford: Clarendon Press, 1975.

Shelley's poetry and prose, Donald Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977.

Southey, Robert (ed.), *Specimens of the later English poets*, 3 vols., London: Longman, 1807.

Staël, Madame de, *Germany*, 2 vols., London: John Murray, 1814.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Henri Martineau (ed.), Paris: Le Divan, 1928 (trans. Guy Daniels, *Racine and Shakespeare*, New York: Crowell-Collier Press, 1962).

Wordsworth, William, *The prose works of William Wordsworth*, Alexander Balloch Grosart (ed.), rev. edn, vol. II, London: E. Moxon, 1967, 3 vols.

Wordsworth: poetical works, Thomas Hutchinson (ed.), Ernest de Selincourt (rev. edn), London: Oxford University Press, 1974.

Wordsworth, William and Dorothy, *The letters of William and Dorothy Wordsworth: the middle years, part I: 1806–11*, Ernest de Selincourt (ed.), Mary Moorman (rev.), Oxford: Clarendon Press, 1969.

The letters of William and Dorothy Wordsworth: the later years, part I: 1821–28, Ernest de Selincourt (ed.), Alan G. Hill (rev.), 2nd edn, Oxford: Clarendon Press, 1978.

The letters of William and Dorothy Wordsworth: the later years, part II: 1829–34, Ernest de Selincourt (ed.), Alan G. Hill (rev.), Oxford: Clarendon Press, 1979.

Wolf, F. A., *Prolegomena to Homer* (1795) (with introduction and notes) Anthony Grafton, Glenn W. Most and James E. G. Zetzel (trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.

Secondary sources

Abrams, M. H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.

Amarasinghe, Upali, *Dryden and Pope in the early nineteenth century*, Cambridge University Press, 1962.

Barzun, Jacques, *Classic, Romantic, and Modern*, New York: Doubleday, 1961.

Bate, Walter J., *From Classic to Romantic: premises of taste in eighteenth century England*, New York: Harper, 1946.

Bate, Walter J. (ed.), *Criticism: the major texts*, New York: Harcourt, Brace, 1970.

Behler, Ernst, 'The origins of Romantic literary theory', *Colloquia Germanica* 2 (1968), pp. 109–26.

'The impact of Classical antiquity on the formation of the Romantic literary theory of the Schlegel brothers', in *Classical models in literature*, Zoran Konstantinovic, Warren Anderson and Walter Dietze (eds.), (Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association), Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981, pp. 139–43.

'Problems of origin in literary history', in *Theoretical issues in literary history*, David Perkins (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Bialostosky, Don H. and Lawrence D. Needham (eds.), *Rhetorical traditions and British Romantic literature*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.

Brown, Huntington, *The Classical tradition in English literature: a bibliography*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935.

Bush, Douglas, 'Wordsworth and the classics', *University of Toronto quarterly* 2 (1933), pp. 359–79.

Mythology and the Romantic tradition in English poetry, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1937.

Butler, E. M., *The tyranny of Greece over Germany: a study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Cambridge University Press, 1935.

Elistratova, A. and E. Rona, 'Romantic writers and the Classical literary heritage', in *European Romanticism*, I. Soter, I. Neupokoyeva and E. Rona (eds.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 91–126.

Emmersleben, August, *Die Antike in der romantischen Theorie: die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin: Ebering, 1937.

Engell, James, *Forming the critical mind: Dryden to Coleridge*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Erskine-Hill, Howard, *The Augustan idea in English literature*, London: Arnold, 1983.

Flagg, John S., 'Shelley and Aristotle: elements of the *Poetics* in Shelley's theory of poetry', *Studies in Romanticism* 9 (1970), pp. 44–67.

Foerster, Donald M., *Homer in English criticism: the historical approach in the eighteenth century*, New Haven, CT: Yale University Press, 1947.

Foster, Gretchen M. (ed.), *Pope versus Dryden: a controversy in letters to the Gentleman's magazine 1789–91*, Victoria, BC: English Literary Studies, 1989.

Gleckner, Robert F. and Gerald Enscoe (eds.), *Romanticism: points of view*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962.

Goldberg, M. A., *The poetics of Romanticism: toward a reading of John Keats*, Yellow Springs, OH: Antioch Press, 1969.

Graver, Bruce, 'Wordsworth's georgic beginnings', *Texas studies in literature and language* 33 (1991), pp. 137–59.

Hartmann, Heinrich, *Lord Byrons Stellung zu den Klassizisten seiner Zeit*, Bottrop: Postberg, 1932.

Hayden, John O., *Polestar of the ancients: the Aristotelian tradition in Classical and English literary criticism*, Newark, DE: University of Delaware Press, 1979.

Hedge, Frederic Henry, 'Classic and Romantic', *Atlantic monthly* 57 (1886), pp. 309–16.

Heussler, Alexander, *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur: Studie über zwei literarhistorische Begriffe*, Bern: Haupt, 1952.

Highet, Gilbert, *The Classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, New York: Oxford University Press, 1957.

Körner, Josef, *Romantiker und Klassiker: die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin: Askanischer Verlag, 1924.

Lange, Victor, 'Friedrich Schlegel's literary criticism', *Comparative literature* 7 (1955), pp. 289–305.

Levin, Harry, *The broken column: a study in Romantic Hellenism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

Lovejoy, Arthur O., 'On the meaning of "Romantic" in early German Romanticism' *MLN* 31 (1916), pp. 385–96.

Essays in the history of ideas, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1948.

MacClintock, W. D., 'The Romantic and the Classical in English literature', *The Chautauquan* 14 (1891), pp. 187–91.

McKillop, Alan Dugald, *English literature from Dryden to Burns*, New York: Appleton Century Crofts, 1948.

Miles, Josephine, *The primary language of poetry in the 1740s and 1840s*, Berkeley, CA: University of California Press, 1950.

Montgomery, Marshall, *Friedrich Hölderlin and the German neo-Hellenic movement*, Oxford University Press, 1923.

Moreau, Pierre, *Le classicisme des romantiques*, Paris: Librairie Plon, 1932.
Nitchie, Elizabeth, 'Virgil and Romanticism', *Methodist review* 113 (1930), pp. 859–67.
Nottelmann-Feil, Mara, *Ludwig Tiecks Rezeption der Antike: literarische Kritik und Reflexion griechischer und römischer Dichtung im theoretischen und poetischen Werk Tiecks*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
Parker, Mark, 'Measure and counter-measure: the Lovejoy-Wellek debate and Romantic periodization', in *Theoretical issues in literary history*, David Perkins (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, pp. 227–47.
Paulson, Ronald, *Breaking and remaking: aesthetic practice in England 1700–1820*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.
Richter, Helene, 'Byron: Klassizismus und Romantik', *Anglia* 48 (1924), pp. 209–57.
Schultz, Franz, *Klassik und Romantik der Deutschen. Erster Teil: die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler, 1935.
Stephens, John C., '"Classic" and "Romantic"', *Emory University quarterly* 15 (1959), pp. 212–19.
Stern, Bernard S., *The rise of Romantic Hellenism in English literature 1732–86*, Menash, WI: George Banta, 1940.
Szondi, Peter, 'Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit', in *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 11–265.
Thayer, Mary R., *The influence of Horace on the chief English poets of the nineteenth century*, New Haven, CT: Yale University Press, 1916.
Van Rennes, Jacob Johan, *Bowles, Byron, and the Pope controversy*, Norwood, PA: Norwood Editions, 1927.
Vines, Sherard, *The course of English Classicism from the Tudor period to the Victorian age*, London: Hogarth Press, 1930.
Vogler, Thomas A., 'Romanticism and literary periods: the future of the past', *New German critique* 38 (1986), pp. 131–60.
Walzel, Oskar, *German Romanticism*, Alma Elise Lussky (trans.), New York: Putnam's Sons, 1932.
Webb, Timothy, 'Romantic Hellenism', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 148–76.
Weisinger, Herbert, 'English treatment of the Classical–Romantic problem', *Modern language quarterly* 7 (1946), pp. 477–88.
Wellek, René, *The rise of English literary history*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1941.
'The concept of "Romanticism" in literary history: the term "Romantic" and its derivatives', *Comparative literature* 1 (1949), pp. 1–23.
A history of modern criticism: 1750–1950, vol. II: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.
'German and English Romanticism', *Studies in Romanticism* 4 (1964), pp. 35–56.
Wood, Paul S., 'The opposition to neo-Classicism in England between 1660 and 1700', *PMLA* 43 (1928), pp. 182–97.

2 Innovation and modernity

Primary sources

Baudelaire, Charles, *Baudelaire as a literary critic: selected essays*, Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop, Jr (trans.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1964.

Oeuvres complètes, Claude Pichois (ed.), 2 vols., Paris: Gallimard, 1976, vol. II.

La Fanfarlo, Greg Boyd (trans.), Kendall E. Lappin (ed.), Berkeley: Donald S. Ellis, 1986.

Chateaubriand, François-René de, *Génie du christianisme, ou, beautés de la religion chrétienne*, Paris: Migneret, 1802 (trans. Frederic Shoberl, *The beauties of Christianity*, Philadelphia, PA: Carey, 1815).

Delacroix, Eugène, *The journal of Eugène Delacroix*, Walter Pach (trans.), New York: Crown, 1948.

Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical reflections on poetry, painting, and music*, New York: AMS Press, 1978.

Foscolo, Ugo, *Ugo Foscolo's 'Ultime lettere di Jacopo Ortis': a translation*, Douglas Radcliff-Umstead (trans.), Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1970.

Goethe, Johann Wolfgang von, *The sorrows of young Werther. The new Melusina. Novelle*, Victor Lange (trans.), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975, vol. I.

Manzoni, Alessandro, *Scritti di teoria letteraria*, Adelaide Sozzi Casanova (ed.), Milan: Rizzoli, 1981.

Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard H. Samuel (eds.), 5 vols., Stuttgart: Kohlhammer, 1960–88.

Novalis Werke, Gerhard Schulz (ed.), Munich: Beck, 1987.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), 35 vols., Paderborn: Schöningh, 1958–79.

Philosophical fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.

Staël, Madame de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris: Maradan, 1800 (trans. Daniel Boileau, *The influence of literature upon society*, Boston, MA: Wells & Wait, 1813).

Secondary sources

Behler, Ernst, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn: Schöningh, 1988.

Unendliche Perfektibilität: europäische Romantik und französische Revolution, Paderborn: Schöningh, 1989.

Frühromantik, Berlin: Walter de Gruyter, 1992.

Behler, Ernst and Jochen Hörisch, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn: Schöningh, 1987.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Harry Zohn (trans.), New York: Schocken, 1969.

The concept of criticism in German Romanticism, in *Selected writings*, vol. I: 1913–26, Marcus Paul Bullock and Michael W. Jennings (eds.), Cambridge, MA: Belknap Press, 1996, pp. 116–200.

Bloom, Harold, *Kabbalah and criticism*, New York: Seabury Press, 1975.

Brown, Marshall, *The shape of German romanticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

'Romanticism and enlightenment', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 25–47.

Castex, Pierre-Georges, *Baudelaire critique d'art*, Paris: Sedes, 1969.

De Paz, Alfredo, *Europa romantica: fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna*, Naples: Liguori, 1994.

Dierkes, Hàns, *Literaturgeschichte als Kritik: Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantischer Geschichtsschreibung*, Tübingen: Niemeyer, 1980.

Flitter, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge University Press, 1992.

Gusdorf, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris: Payot, 1982.

Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Editions du Seuil, 1978 (trans. Philip Barnard and Cherel Lester, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Albany, NY: State University of New York Press, 1988).

Paz, Octavio, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral, 1990 (trans. Helen Lane, *The other voice: essays on modern poetry*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991).

Rincé, Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Schaeffer, Jean-Marie, *La naissance de la littérature: la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1983.

Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris: Michel, 1948.

Wellek, René, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. II: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.

3 The French Revolution

Primary sources

Armstrong, Nancy, *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*, New York: Oxford University Press, 1987.

Blake, William, *The complete poetry and prose of William Blake*, rev. edn, David V. Erdman and Harold Bloom (eds.), Berkeley, CA: University of California Press, 1982.

Campbell, Thomas, *Specimens of the British poets: with biographical and critical notices, and an essay on English poetry*, 7 vols., London: John Murray, 1819.

Coleridge, Samuel Taylor, 'On the principles of genial criticism', in *Biographia literaria, edited with his aesthetical essays*, John Shawcross (ed.), 2 vols., Oxford University Press, 1962.

Lay sermons, Reginald James White (ed.), London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

Biographia literaria, or, biographical sketches of my literary life and opinions, James Engell and Walter Jackson Bate (eds.), 2 vols., London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

De Quincey, Thomas, *Collected Writings*, new edn, David Masson (ed.), 14 vols., Edinburgh: Adam & Charles Black, 1889–90.

Fichte, Johann Gottlieb, *Addresses to the German nation*, George Armstrong Kelly (ed.), New York & Evanston, IL: Harper & Row, 1968.

Gibbon, Edward, *An essay on the study of literature*, New York: Garland, 1970.

Hazlitt, William, *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975, vol. I.

Heine, Heinrich, *The Romantic school and other essays*, Jost Hermand and Robert C. Holub (eds.), The German library 33, New York: Continuum, 1985.

Jeffrey, Francis, *Contributions to the Edinburgh Review*, Boston: J. C. Derby, 1854.

Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française, remaniée et complétée pour la période 1850–1950*, Paul Tuffray (ed.), Paris: Hachette, 1952.

Rutherford, Andrew (ed.), *Byron: the critical heritage*, New York: Barnes and Noble, 1970.

Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire: cours professé a Liège en 1848–1849*, Maurice Allem (ed.), 2 vols., Paris: Garnier, 1948.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 'On Dante in relation to philosophy', and 'The philosophy of art', in David Simpson (ed.), *The origins of modern critical thought: German aesthetic and literary criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge University Press, 1988, pp. 232–47.

Schiller, Friedrich, *On the aesthetic education of man*, Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (ed. and trans.), Oxford: Clarendon Press, 1967.

Schlegel, August Wilhelm von, *A course of lectures on dramatic art and literature*, John Black (trans.), Alexander James William Morrison (ed.), London: Bohn, 1846.

Schlegel, Friedrich von, *Lectures on the history of literature, ancient and modern*, John Frost (ed.), Philadelphia, PA: Moss & Co., 1863.

Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1971.

Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's poetry and prose: authoritative texts, criticism*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977.

Staël, Madame de, *The influence of literature upon society*, Daniel Boileau (trans.), 2nd ed., 2 vols., London: Henry Colburn, 1812.

Taine, Hippolyte, *History of English literature*, Henri van Laun (trans.), 4 vols., Philadelphia, PA: Altemus, 1908.

Tocqueville, Alexis de, *Democracy in America*, 2 vols., New York: Vintage Books, 1945.
Träger, Claus and Frauke Schaefer (ed.), *Die französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Röderberg, 1979.
Wordsworth, William, *The prose works of William Wordsworth*, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974.

Secondary sources

Baer, Marc, *Theatre and disorder in late Georgian London*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
Baldick, Chris, *The social mission of English criticism, 1848–1932*, Oxford: Clarendon Press, 1987.
Banks, Brenda, 'Rhetorical missiles and double-talk: Napoleon, Wordsworth, and the invasion scare of 1804', in *Romanticism, radicalism, and the press*, Stephen C. Behrendt (ed.), Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997, pp. 103–19.
Behler, Ernst, 'Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik', in *Essays on European literature in honor of Liselotte Dieckmann*, Peter Uwe Hohendahl, Herbert Lindenberger and Egon Schwarz (eds.), St Louis, MO: Washington University Press, 1972, pp. 191–215.
'Französische Revolution und Antikekult', in *Europäische Romantik I*, Karl Robert Mandelkow (ed.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 14, Wiesbaden: Athenaion, 1982, pp. 83–112.
Unendliche Perfektibilität: europäische Romantik und französische Revolution, Paderborn: Schöningh, 1989.
Brooks, Peter, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven, CT: Yale University Press, 1976.
Butler, Marilyn, *Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background, 1760–1830*, New York: Oxford University Press, 1981.
Carlson, Julie A., *In the theatre of Romanticism: Coleridge, nationalism, women*, Cambridge University Press, 1994.
Dawson, P. M. S., 'Poetry in an age of revolution', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 48–73.
Deane, Seamus, *The French Revolution and Enlightenment in England, 1789–1832*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Eagleton, Terry, *The function of criticism*, London: Verso, 1984.
The ideology of the aesthetic, Oxford: Blackwell, 1990.
Fink, Gonthier-Louis, 'Die Revolution als Herausforderung in Literatur und Publizistik', in *Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik 1786–1815*, Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte 5, Horst Albert Glaser (ed.), Reinbek: Rowohlt, 1980, pp. 110–29.
Fink, Gonthier-Louis (ed.), *Les romantiques allemands et la révolution française*, Strasbourg: Université des sciences humaines de Strasbourg, 1989.
Flitter, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge University Press, 1992.

Fort, Bernadette (ed.), *Fictions of the French Revolution*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1991.

Furet, François, *Interpreting the French Revolution*, Elborg Forster (trans.), Cambridge University Press, 1981.

Furet, François and Mona Ozouf (eds.), *A critical dictionary of the French Revolution*, Arthur Goldhammer (trans.), Cambridge, MA: Belknap Press, 1989.

Hanley, Keith and Ray Selden (eds.), *Revolution and English Romanticism: politics and rhetoric*, London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

d'Hondt, Jacques, 'Lumières et romantisme: le choc de la révolution', *Bulletin de la société américaine de philosophie de langue française* 2 (1990–91), pp. 115–26.

Hunt, Lynn, *Politics, culture and class in the French Revolution*, Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

Klancher, Jon, 'Romantic criticism and the meanings of the French Revolution', *Studies in Romanticism* 28 (1989), pp. 463–91.

Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.

Mellor, Horst, 'Die frühe Romantische Dichtung in England: die Geburt einer Romantik aus dem Geiste der Revolution', in *Europäische Romantik II*, Klaus Heitmann (ed.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 15, Wiesbaden: Athenaion, 1982.

Ozouf, Mona, *Festivals and the French Revolution*, Alan Sheridan (trans.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Paulson, Ronald, *Representations of revolution, 1789–1820*, New Haven: Yale University Press, 1983.

Peers, E. Allison, *A history of the Romantic movement in Spain*, 2 vols., New York: Hafner, 1964.

Rutherford, Andrew (ed.), *Byron: the critical heritage*, New York: Barnes & Noble, 1970.

Sabin, Margery, *English Romanticism and the French tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

Sayre, Robert, 'The young Coleridge: Romantic utopianism and the French Revolution', *Studies in Romanticism* 28 (1989), pp. 397–415.

Simpson, David, *Wordsworth and the figurings of the real*, London: Macmillan, 1982.

Wordsworth's historical imagination: the poetry of displacement, London and New York: Methuen, 1987.

Romanticism, nationalism, and the revolt against theory, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

The academic postmodern and the rule of literature: a report on half-knowledge, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995.

Wellek, René, 'The concept of Romanticism in literary history', in *Concepts of criticism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1963, pp. 128–98.

A history of modern criticism: 1750–1950, vol. II: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.

4 Transcendental philosophy and Romantic criticism

Primary sources

Alison, Archibald, *Essays on the nature and principles of taste*, 1790, rpt. Hildesheim: Georg Olms, 1968.
Arnold, Matthew, *The poems of Wordsworth*, London: Macmillan, 1879.
Blair, Hugh, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1783, rpt. Philadelphia: Troutman & Hayes, 1853.
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria, or, biographical sketches of my literary life and opinions*, James Engell and Walter Jackson Bate (eds.), 2 vols., London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
Hazlitt, William, *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., 1930–4, rpt. New York: AMS Press, 1967.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975.
Lectures on the philosophy of history, J. Sibree (trans.), New York: Dover, 1956.
Herder, Johann Gottfried, *Reflections on the philosophy of the history of mankind*, 1784–91, Frank E. Manuel (ed.), Chicago, IL: University of Chicago Press, 1968.
Hume, David, *Essays moral, political and literary*, Eugene F. Miller (ed.), Indianapolis, IN: Liberty, 1985.
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of criticism*, 1785, 2 vols., rpt. New York: Garland, 1978.
Kant, Immanuel, *The critique of judgement*, James Creed Meredith (trans.), Oxford: Clarendon Press, 1980.
Mill, John Stuart, *Autobiography*, John M. Robson (ed.), London: Penguin, 1989.
Nisbet, Hugh Barr (ed.), *German aesthetic and literary criticism: Winkelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, Cambridge University Press, 1985.
'The oldest system-program of German idealism', in *Friedrich Hölderlin: essays and letters on theory*, Thomas Pfau (trans. and ed.), Albany, NY: State University of New York Press, 1987, pp. 154–6.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 'Concerning the relation of the plastic arts to nature', Michael Bullock (trans.), in *The true voice of feeling: studies in English Romantic poetry*, Herbert Read (ed.), London: Faber and Faber, 1968, pp. 323–58.
System of transcendental idealism, Peter Heath (ed.), Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1978.
The philosophy of art, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
Schiller, Friedrich, 'On the use of the chorus in tragedy', in *The dramas of Friedrick von Schiller*, R. D. Boylan (trans.), London: Bell, 1920, pp. 517–23.
'The stage as a moral institution', *Friedrich Schiller: an anthology for our time*, New York: Ungar, 1959.
On the aesthetic education of man, in a series of letters, Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (ed. and trans.), Oxford: Clarendon Press, 1967.

Essays, Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom (eds.), The German library 17, New York: Continuum, 1995.
Schlegel, Friedrich von, *Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments*, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1971.
Über die Sprache und die Weisheit der Indier: ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde, Amsterdam: Benjamins, 1977 (trans. E. J. Millington, *The aesthetic and miscellaneous works of Frederick von Schlegel*, London: Bohn, 1849).
Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, E. F. J. Payne (trans.), 2 vols., New York: Dover, 1969.
Simpson, David (ed.), *German aesthetic and literary criticism: Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel*, Cambridge University Press, 1984.
The origins of modern critical thought: German aesthetic and literary criticism from Lessing to Hegel, Cambridge University Press, 1988.
Staël, Madame de, *Germany*, 3 vols., London: John Murray, 1813.
Wheeler, Kathleen (ed.), *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Cambridge University Press, 1984.
Wordsworth, William, *The prose works of William Wordsworth*, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974.

Secondary sources

Ashfield, Andrew and de Bolla, Peter (eds.), *The sublime: a reader in eighteenth-century British aesthetic theory*, Cambridge University Press, 1996.
Ashton, Rosemary, *The German idea: four English writers and the reception of German thought, 1800–1860*, Cambridge University Press, 1980.
Beck, Lewis White, 'German philosophy', in *The encyclopedia of philosophy*, Paul Edwards (ed.), 8 vols., New York: Macmillan, 1967, vol. III, pp. 291–309.
Beiser, Frederick C., *The fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
Bowie, Andrew, *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, 1990.
Brown, Marshall, *The shape of German Romanticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.
Bubner, Rüdiger (ed.), *Das älteste Systemprogramm: Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus* (Hegel-Studien, suppl. no. 9), Bonn: Bouvier, 1973.
Butler, Marilyn, *Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background, 1760–1830*, New York: Oxford University Press, 1982.
Butler, Marilyn (ed.), *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution controversy*, Cambridge University Press, 1984.
Cassirer, Ernst, *The philosophy of the Enlightenment*, Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1951.
Caygill, Howard, *Art of judgement*, Oxford: Blackwell, 1989.
A Kant dictionary, Oxford: Blackwell, 1995.
Cohen, Ted, and Paul Guyer (eds.), *Essays in Kant's aesthetics*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982.

Crawford, Robert, *Devolving English literature*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
Curran, Stuart (ed.), *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge University Press, 1993.
Deane, Seamus, *The French Revolution and Enlightenment in England, 1789–1832*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Eagleton, Terry, *The function of criticism*, London: Verso, 1984.
The ideology of the aesthetic, Oxford: Blackwell, 1990.
Engell, James, *The creative imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
Gadamer, Hans-Georg, *Truth and method*, New York: Seabury Press, 1975.
Guyer, Paul, *Kant and the claims of taste*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
Guyer, Paul (ed.), *The Cambridge companion to Kant*, Cambridge University Press, 1992.
Henrich, Dieter, 'Beauty and freedom: Schiller's struggle with Kant's aesthetics', in *Essays in Kant's aesthetics*, Ted Cohen and Paul Guyer (eds.), Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982, pp. 237–57.
Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
Lyotard, Jean-François, *Lessons on the analytic of the sublime*, Elizabeth Rottenberg (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.
Man, Paul de, *Aesthetic ideology*, Andrzej Warminski (ed.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
McCormick, Peter J., *Modernity, aesthetics and the bounds of art*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
McFarland, Thomas, *Coleridge and the pantheist tradition*, Oxford: Clarendon Press, 1969.
Nancy, Jean-Luc (ed.), *Du sublime*, Paris: Berlin, 1992.
Orsini, Gian N. G., *Coleridge and German idealism: a study in the history of philosophy*, Carbondale, IL and Edwardsville, IL: University of Southern Illinois Press, 1969.
Sabin, Margery, *English Romanticism and the French tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
Schaper, Eva, *Studies in Kant's aesthetics*, Edinburgh University Press, 1979.
'Taste, sublimity and genius: the aesthetics of nature and art', in *The Cambridge companion to Kant*, Paul Guyer (ed.), Cambridge University Press, 1992, pp. 367–93.
Simpson, David, Foreword, *The philosophy of art*, by Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989, pp. ix–xxiv.
'Romanticism, criticism and theory', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 1–24.
Romanticism, nationalism and the revolt against theory, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

Taine, Hippolyte, *History of English literature*, Henri van Laun (trans.), 4 vols., Philadelphia, PA: Altemus, 1908.
Thorslev, Peter, 'German Romantic idealism', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 74–94.
Wellek, René, *Immanuel Kant in England, 1793–1838*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1931.
A history of modern criticism: 1750–1950, vol. I: *The later eighteenth century*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.
A history of modern criticism: 1750–1950, vol. II: *The Romantic age*, New Haven: Yale University Press, 1955, 8 vols.
Zammito, John H., *The genesis of Kant's 'Critique of judgment'*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.
Žižek, Slavoj, *Tarrying with the negative: Kant, Hegel, and the critique of ideology*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

5 Nature

Primary sources

Blake, William, *Poetry and prose*, Geoffrey Keynes (ed.), Oxford University Press, 1946.
Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, James T. Boulton (ed.), London: Routledge and Kegan Paul, 1958.
Hazlitt, William, *Selected writings*, Jon Cook (ed.), Oxford University Press, 1991.
Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard H. Samuel (eds.), vols. I–III, Stuttgart: Kohlhammer, 1960–88, 5 vols.
Schiller, Friedrich von, 'Über naive und sentimentalische Dichtung', in *Sämtliche Werke*, Herbert G. Göpfert (ed.), vol. V, Munich: Carl Hanser, 1960, pp. 694–780 (trans. Julius A. Elias, *Naïve and sentimental poetry, On the sublime*, New York: Frederick Ungar, 1966).
Schlegel, Friedrich, 'Über das Studium der griechischen Poesie', in *Kritische Schriften und Fragmente: Studienausgabe in sechs Bänden*, Ernst Behler and Hans Eichner (eds.), 6 vols., Paderborn: Schöningh, 1988, I: 62–136.
Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Ernst Behler (ed.), 35 vols., Paderborn: Schöningh, 1958–79.
Wordsworth, William, *The prelude 1799, 1805, 1850: authoritative texts, contexts and reception, recent critical essays*, Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Charles Gill (eds.), New York: Norton, 1979.

Secondary sources

Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, John Cumming (trans.), London: Verso, 1997.

Abrams, M. H., 'Structure and style in the greater romantic lyric', in *From sensibility to romanticism: essays presented to Frederick A. Pottle*, F. W. Hilles and Harold Bloom (eds.), Oxford University Press, 1965, pp. 527–60.

Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature, New York: Norton, 1973.

Bloom, Harold, 'The internalization of quest romance', *The Yale review* 58 (1969), pp. 526–36.

Bolla, Peter de, *The discourse of the sublime: readings in history, aesthetics and the subject*, Oxford: Blackwell, 1989.

Frank, Manfred, 'Philosophische Grundlagen der Frühromantik', *Athenäum* 4 (1994), pp. 37–130.

Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Frye, Northrop, *A study of English Romanticism*, Brighton: Harvester Press, 1983.

Furst, Lilian R., *Romanticism in perspective: a comparative study of the aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, London: Macmillan, 1969.

Garber, Frederick, 'Nature and the Romantic mind: egotism, empathy, irony', *Comparative literature* 29 (1977), pp. 193–212.

Hartman, Geoffrey H., *Wordsworth's poetry, 1787–1815*, New Haven, CT: Yale University Press, 1964.

Hirsch, E. D., *Wordsworth and Schelling: a typological study of Romanticism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1960.

Lovejoy, Arthur, 'On the discrimination of Romanticisms', in *English Romantic poets: modern essays in criticism*, M. H. Abrams (ed.), New York: Oxford University Press, 1960, pp. 3–24.

Man, Paul de, *The rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

McFarland, Thomas, 'Wordsworth on man, on nature, and on human life', *Studies in Romanticism* 21 (1982), pp. 601–18.

Modiano, Raimonda, *Coleridge and the concept of nature*, London: Macmillan, 1985.

Monk, Samuel H., *The sublime: a study of the critical theories in eighteenth-century England*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1960.

Pipkin, James (ed.), *English and German Romanticism: cross-currents and controversies*, Heidelberg: Winter, 1985.

Rutter, Joachim, 'Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft', in *Subjektivität: sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Weiskel, Thomas, *The Romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Wellek, René, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vol. 1: *The later eighteenth century*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.

'Romanticism re-examined', in *Romanticism reconsidered*, Northrop Frye (ed.), New York: Columbia University Press, 1963, pp. 107–34.

Wimsatt, W. K., Jr, 'The structure of Romantic nature imagery', in *Romanticism and consciousness: essays in criticism*, Harold Bloom (ed.), New York: Norton, 1970, pp. 77–88.

6 Scientific models

Primary sources

Böhme, Jakob, *Sämmtliche Werke*, K. W. Schiebler (ed.), 7 vols., Leipzig: Barth, 1922.

Carus, Carl Gustav, *Psyche: zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim: Flammer und Hoffmann, 1846.

Coleridge, Samuel Taylor, *Inquiring spirit: a new presentation of Coleridge from his published and unpublished prose writings*, Kathleen Coburn (ed.), London: Routledge & Paul, 1951.

The notebooks of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Collected letters of Samuel Taylor Coleridge, E. L. Griggs (ed.), Oxford University Press, 1956–71.

The collected works of Samuel Taylor Coleridge, vol. V: *Lectures 1808–19 on literature*, R. H. Foakes (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987, 16 vols.

Freud, Sigmund, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, James Strachey (trans.), London: The Hogarth Press, 1958.

Goethe, Johann Wolfgang, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Leopoldina-Ausgabe, Gunther Schmid (ed.), Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1947–.

Goethe's color theory, Herb Aach (ed. and trans.), New York: Van Nostrand Reinhold, 1971.

Scientific studies, Douglas Miller (ed. and trans.), New York: Suhrkamp, 1988.

Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Karl Richter (ed.), 21 vols., Munich: Hanser, 1985–96.

Goethe's botanical writings, Bertha Mueller (trans.), Woodbridge, CT: Ox Bow Press, 1989.

Elective affinities: a novel, David Constantine (ed. and trans.), Oxford University Press, 1994.

Herder, Johann Gottfried, *Sämmtliche Werke*, Bernhard Ludwig Suphan (ed.), 33 vols., Hildesheim: Georg Olms, 1967–8.

Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, Berlin: de Gruyter, 1910–83.

Metaphysical foundations of natural science, James Ellington (trans.), Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1970.

Lectures on metaphysics, Karl Ameriks and Steve Naragon (eds. and trans.), Cambridge University Press, 1997.

Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard H. Samuel (eds.), 5 vols., Stuttgart: Kohlhammer, 1960–88.

Philosophical writings, Margaret Mahony Stoljar (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1997.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Sämmtliche Werke*, Karl Friedrich August Schelling (ed.), 14 vols., Stuttgart: Cotta, 1856–61.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), 35 vols., Paderborn: Schöningh, 1958–79.

Schubert, Gotthilf Heinrich, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden: Arnold, 1808.

Shelley, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein: the 1818 text, contexts, nineteenth-century responses, modern criticism*, J. Paul Hunter (ed.), New York: Norton, 1996.

Shelley, Percy Bysshe, 'Defence of poetry', in *Shelley's prose, or the trumpet of a prophecy*, David Lee Clark (ed.), New York: New Amsterdam Books, 1988, pp. 275–97.

Wordsworth, William, Preface to *Lyrical ballads*, in *The prose works of William Wordsworth*, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974, I: 118–59.

Vico, Giambattista, *The new science of Giambattista Vico*, Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (eds. and trans.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

Secondary sources

Abrams, Meyer H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.

Amrine, Frederick, Francis J. Zucker and Harvey Wheeler (eds.), *Goethe and the sciences: a reappraisal*, Dordrecht: Reidel, 1987.

Almeida, Hermione de, *Romantic medicine and John Keats*, New York: Oxford University Press, 1991.

Anderson, Wilda C., *Between the library and the laboratory: the language of chemistry in eighteenth-century France*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Ault, Donald, *Visionary physics: Blake's response to Newton*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974.

Barfield, Owen, *Saving the appearances: a study in idolatry*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988.

Béguin, Albert, *L'ame romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris: Corti, 1946.

Bietak, Wilhelm, *Romantische Wissenschaft*, Deutsche Literatur, ser. 17, vol. 13, Leipzig: Reclam, 1940.

Black, Max, *Models and metaphors: studies in language and philosophy*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1962.

Bohler, Michael, 'Naturwissenschaft und Dichtung bei Goethe', in Wolfgang Wittkowski (ed.), *Goethe im Kontext: Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*, Tübingen: Niemeyer, 1984, pp. 313–35.

Bonfiglio, Thomas P., 'Electric affinities: Arnim and Schellings Naturphilosophie', *Euphorion* 81 (1987), pp. 217–39.

Bono, James J., 'Science, discourse, and literature: the role/rule of metaphor in science', in *Literature and science: theory and practice*, Stuart Peterfreund (ed.), Boston, MA: Northeastern University Press, 1990, pp. 59–89.

Brown, Marshall, *The shape of German Romanticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

Bush, Douglas, *Science and English poetry: a historical sketch, 1590–1950*, New York: Oxford University Press, 1950.

Burwick, Frederick, 'Elektrizität und Optik: zu den Beziehungen zwischen wissenschaftlichen und literarischen Schriften Achim von Arnims', *Aurora* 46 (1986), pp. 19–47.

The damnation of Newton: Goethe's color theory and Romantic perception, Berlin: de Gruyter, 1986.

Burwick, Frederick (ed.), *Approaches to organic form: permutations in science and culture*, Dordrecht: Reidel, 1987.

Cunningham, Andrew and Nicholas Jardine (eds.), *Romanticism and the sciences*, Cambridge University Press, 1990.

Eichner, Hans, 'The rise of modern science and the genesis of Romanticism,' *PMLA* 97 (1982), pp. 8–30.

Ellenberger, Henri F., *The discovery of the unconscious: the history and evolution of dynamic psychiatry*, New York: Basic Books, 1970.

Fink, Karl J., *Goethe's history of science*, Cambridge University Press, 1991.

Gode, Alexander, *Natural science in German Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1941.

Grabo, Carl Henry, *A Newton among poets: Shelley's use of science in 'Prometheus Unbound'*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1930.

Hall, Jason Y., 'Gall's phrenology; a Romantic psychology', *Studies in Romanticism* 16 (1977), pp. 305–17.

Kapitza, Peter, *Die frühromantische Theorie der Mischung: über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, Munich: Hueber, 1968.

King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, London: Macmillan, 1986.

Knight, D. M., 'The physical sciences and the Romantic movement', *History of science* 9 (1970), pp. 54–75.

Lakoff, George and Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980.

Lenoir, Timothy, *The strategy of life: teleology and mechanics in nineteenth-century German biology*, Dordrecht: Reidel, 1982.

Levere, Trevor Harvey, *Poetry realized in nature: Samuel Taylor Coleridge and early nineteenth-century science*, Cambridge University Press, 1981.

Levine, George (ed.), *Realism and representation: essays on the problem of realism in relation to science, literature and culture*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1993.

Lyon, Judson S., 'Romantic psychology and the inner senses: Coleridge', *PMLA* 81 (1966), pp. 246–60.

Modiano, Raimonda, *Coleridge and the concept of nature*, Tallahassee, FL: Florida State University Press, 1985.

Müller-Sievers, Helmut, *Self-generation: biology, philosophy and literature around 1800*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.

Nisbet, Hugh Barr, *Goethe and the scientific tradition*, London: University of London, 1972.

Orsini, G. N. Giordano, *Organic unity in ancient and later poetics: the philosophical foundations of literary criticism*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1975.

Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, 1993.

Poggi, Stefano and Maurizio (eds.), *Romanticism in science: science in Europe, 1790–1840*, Dordrecht: Kluwer Academic, 1994.

Proffitt, Edward, 'Science and Romanticism', *The Georgia review* 34 (1980), pp. 55–80.

Puppo, Mario, 'Letteratura e scienza nell'età del romanticismo', in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana: atti del IX congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, 1976*, Palermo: Manfredi, 1978, pp. 193–211.

Saul, Nicholas (ed.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, Munich: Iudicium Verlag, 1991.

Snelders, H. A. M., 'Romanticism and Naturphilosophie and the inorganic natural sciences 1787–1840: an introductory survey', *Studies in Romanticism* 9 (1970), pp. 193–215.

Stephenson, R. H., *Goethe's conception of knowledge and science*, Edinburgh University Press, 1995.

Underwood, Ted, 'The science in Shelley's theory of poetry', *Modern language quarterly* 58 (1997), pp. 299–321.

Wessell, Leonard P., *The philosophical background to Friedrich Schiller's aesthetics of living form*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1982.

Wetzels, Walter D., 'Aspects of natural science in German Romanticism', *Studies in Romanticism* 10 (1971), 44–59.

Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik, Berlin: de Gruyter, 1973.

Whitehead, Alfred North, *Science and the modern world*, New York: Macmillan, 1925.

Whyte, Lancelot Law, *The unconscious before Freud*, London: Freidmann, 1978.

Wimsatt, W. K., 'Organic form: some questions about a metaphor', in *Romanticism: vistas, instances, continuities*, David Thorburn and Geoffrey Hartman (eds.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973, pp. 13–37.

Wyatt, John, *Wordsworth and the geologists*, Cambridge University Press, 1995.

Wylie, Ian, *Young Coleridge and the philosophers of nature*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Ziolkowski, Theodore, *German Romanticism and its institutions*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

7 Religion and literature

Primary sources

Blake, William, *The poetry and prose of William Blake*, David V. Erdman (ed.), Garden City, NY: Doubleday, 1970.

Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, James T. Boulton (ed.), London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

Reflections on the Revolution in France, Conor Cruise O'Brien (ed.), Harmondsworth: Penguin, 1976.
Byron, George Gordon, Lord, *Poetical works*, Jerome J. McGann (ed.), 7 vols., Oxford: Clarendon Press, 1980–93.
Chateaubriand, François-René de, *Le Génie du christianisme, ou, beautés de la religion chrétienne*, Paris: Migneret, 1802 (trans. Frederic Shoberl, *The beauties of Christianity*, Philadelphia, PA: Carey, 1815).
Coleridge, Samuel Taylor, *Poetical works*, E. H. Coleridge (ed.), 2 vols., Oxford University Press, 1912.
The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.), 5 vols., London: Routledge and Kegan Paul, 1957–.
The collected works of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.), 16 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969–.
On the constitution of the church and state according to the idea of each, John Barrell (ed.), London: Dent & Sons, 1972.
'Confessions of an inquiring spirit', in *Collected works*, vol. XI: *Shorter works and fragments*, J. R. de J. Jackson and H. T. Jackson (eds.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995, pp. 1111–71.
Darwin, Erasmus, *The loves of the plants*, 1789, facsim., Oxford: Woodstock, 1991.
Dupuis, C. F., *Origines de tous les cultes, ou religion universelle*, 12 vols., Paris: 1791.
Feuerbach, Ludwig, *The essence of Christianity*, George Eliot (trans.), New York: Harper, 1957.
Gibbon, Edward, *The decline and fall of the Roman Empire*, David Womersley (ed.), London: Penguin Books, 1995.
Gide, André, Introduction, in James Hogg, *The private memoirs and confessions of a justified sinner*, London: Cresset, 1947, pp. ix–xv.
Godwin, William, *Caleb Williams*, David McCracken (ed.), Oxford University Press, 1970.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lectures on the philosophy of religion*, E. B. Speirs and J. Burdon Sanderson (trans.), 3 vols., London: Kegan Paul, 1895.
Early theological writings, T. M. Knox (trans.), Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1971.
Aesthetics: lectures on fine art, T. M. Knox (trans.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975.
Phenomenology of spirit, A. V. Miller (trans.), Oxford: Clarendon Press, 1977.
Herder, Johann Gottfried, *The spirit of Hebrew poetry*, James Marsh (trans.), Burlington, VT: E. Smith, 1833; rpt. Napierville, IL: Aleph Press, 1971. (Earlier trans.: *Dialogues, containing the conversation of Eugenius and Alciphron on the spirit and beauties of the sacred poetry of the Hebrews*, London: T. Cadell, Jr., and W. Davies, 1801.)
God: some conversations, Frederick H. Burkhardt (ed.), New York: Veritas Press, 1940.
Reflections on the philosophy of the history of mankind, 1800, T. O. Churchill (trans.), Frank E. Manuel (ed.), Chicago, IL: University of Chicago Press, 1968.

Hogg, James, *The private memoirs and confessions of a justified sinner*, John Carey (ed.), Oxford University Press, 1947.
Hume, David, 'Of miracles', in *Enquiries concerning the human understanding and concerning the principles of morals*, L. A. Selby-Bigge (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1975, pp. 109–31.
Dialogues concerning natural religion; and, The natural history of religion, J. C. A. Gaskin (ed.), Oxford University Press, 1993.
Kant, Immanuel, *Critique of judgment*, 1790, J. H. Bernard (trans.), New York, 1951.
Foundations of the metaphysics of morals; and What is Enlightenment?, Lewis White Beck (trans.), Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1959.
Religion within the limits of reason alone, Theodore M. Greene and Hoyt H. Hudson (trans.), New York: Harper, 1960.
The critique of pure reason, Norman Kemp Smith (trans.), New York: Macmillan, 1961.
The critique of practical reason, Lewis White Beck (trans.), New York: Macmillan, 1985.
Cambridge edition of the works of Immanuel Kant, Cambridge University Press, 1992–.
The metaphysics of morals, Mary Gregor (trans.), Cambridge University Press, 1996.
Kierkegaard, Søren, *Either/Or*, Howard V. Hong and Edna H. Hong (eds. and trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
The concept of dread, Walter Lowrie (trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
The concept of irony, Howard V. Hong and Edna H. Hong (eds. and trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
Fear and trembling, Walter Lowrie (trans.), London: Everyman's Library, 1994.
Papers and journals: a selection, Alastair Hannay (trans.), Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
Lamennais, Félicité-Robert de, *Paroles d'un croyant*, Paris: Rendeul, 1834 (trans. *Words of a believer*, London: Cousins, 1834).
Lessing, Gotthold Ephraim, *Theological writings: selections in translation*, Henry Chadwick (ed.), London: Adam and Charles Black, 1956.
Lowth, Robert, *Isaiah: a new translation*, London: Nichols, Dodsley, and Cadell, 1778.
Lectures on the sacred poetry of the Hebrews, 1749; Eng. trans. 1752; Latin: *Praelectiones*, London: Johnson, 1787.
Milton, John, *The poems of John Milton*, Helen Darbishire (ed.), London: Oxford University Press, 1958.
Paley, William, *A view of the evidences of Christianity*, London: Faulder, 1794.
Natural theology, Philadelphia, PA: Maxwell, 1802.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Of human freedom*, James Gutmann (trans. and ed.), Chicago, IL: Open Court Publishing, 1936.
Schiller, Friedrich, *On the aesthetic education of man*, Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (eds. and trans.), Oxford: Clarendon Press, 1967.

Schleiermacher, Friedrich, *A critical essay on the Gospel of Luke*, Connop Thirlwall (trans. with an introduction), London: John Taylor, 1825.
On religion: speeches to its cultured despisers [1800], Richard Crouter (ed.), Cambridge University Press, 1996.
Shelley, Mary, *Frankenstein: or, the modern Prometheus*, M. K. Joseph (ed.), Oxford University Press, 1969.
Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977.
'Essay on Christianity', in *Shelley's prose, or the trumpet of a prophecy*, David Lee Clark (ed.), New York: New Amsterdam, 1988, pp. 196–214.
The Poems of Shelley, vol. I, Geoffrey Matthews and Kelvin Everest (eds.), London: Longman, 1989.
Strauss, David Friedrich, *The life of Jesus, critically examined*, George Eliot (trans.), London: Chapman Brothers, 1846.
Swedenborg, Emanuel, *Swedenborg: essential readings*, Michael Stanley (ed.), Wellingborough: Crucible, 1988.
White, Gilbert, *The natural history of Selborne*, Paul G. M. Foster (ed.), Oxford University Press, 1993.
Wordsworth, William, *Poems*, Matthew Arnold (ed.), London: Macmillan, 1879.
Prose works, W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1974.
The Cornell Wordsworth, Stephen Parrish (ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
The letters of William and Dorothy Wordsworth, Alan G. Hill (ed.), 8 vols., Oxford: Clarendon Press, 1979–89.
The prelude 1799, 1805, 1850, Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill (eds.), New York: Norton, 1979.

Secondary sources

Abrams, M. H., *Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature*, New York: Norton, 1971.
Barth, Karl, *Protestant theology in the nineteenth century: its background & history*, Valley Forge, PA: Judson Press, 1973. Translation based on 2nd rev. German edn, Zurich: Zollikon, 1952.
Beer, John B., *Coleridge, the visionary*, London: Chatto & Windus, 1959.
Bloom, Harold, *The visionary company: a reading of English Romantic poetry*, rev. edn, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1961; 1971.
Introduction, *Mary Shelley*, New York: Chelsea House, 1985, pp. 1–10.
Boulger, James D., *Coleridge as religious thinker*, New Haven, CT: Yale University Press, 1961.
Bull, Malcolm (ed.), *Apocalypse theory and the ends of the world*, Oxford: Blackwell, 1995.
Burke, Kenneth, *The rhetoric of religion: a study in logology*, Berkeley, CA: University of California Press, 1970.
Cambridge history of the Bible, vol. III: *The West, from the Reformation to the present day*, S. L. Greenslade (ed.), Cambridge University Press, 1963, 3 vols.

Cantor, Paul A., *Creature and creator: myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, 1984.

Charity, A. C., *Events and their afterlife: the dialectics of Christian typology in the Bible and Dante*, Cambridge University Press, 1966.

Damrosch, Leopold, Jr, 'God and man', in *Symbol and truth in Blake's myth*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, pp. 244–301.

Dewey, John, 'James Marsh and American philosophy', *Journal of the history of ideas*, 2 (1941), pp. 131–50.

Erdman, David V., *Blake, prophet against empire: a poet's interpretation of the history of his own times*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954.

Erskine-Hill, Howard, *Poetry of opposition and revolution: Dryden to Wordsworth*, Oxford University Press, 1996.

Frei, Hans W., *The eclipse of Biblical narrative: a study in eighteenth- and nineteenth-century hermeneutics*, New Haven, CT: Yale University Press, 1974.

Frye, Northrop, *Fearful symmetry: a study of William Blake*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

The great code: the Bible and literature, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

Gillispie, Charles Coulston, *Genesis and geology: a study in the relations of scientific thought, natural theology, and social opinion in Great Britain, 1790–1850*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951.

Harrison, J. F. C., *The second coming: popular millenarianism, 1780–1850*, London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Hartman, Geoffrey, *Wordsworth's poetry, 1787–1814*, New Haven, CT: Yale University Press, 1964.

Havens, Raymond Dexter, *The influence of Milton on English poetry*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1922.

Hill, Alan G., 'Wordsworth's "Grand Design" ', *Proceedings of the British Academy* 72 (1986), pp. 187–204.

Hort, Fenton John Anthony, 'Coleridge', *Cambridge essays*, vol. II, Cambridge: Parker, 1856.

Kahler, Erich, 'The nature of the symbol', in *Symbolism in religion and literature*, Rollo May (ed.), New York: Braziller, 1960, pp. 50–74.

Leventhal, Robert S., *The disciplines of interpretation: Lessing, Herder, Schlegel and hermeneutics in Germany, 1750–1800*, Berlin: de Gruyter, 1994.

Low, Lisa and Anthony John Harding (eds.), *Milton, the Metaphysicals, and Romanticism*, Cambridge University Press, 1994.

McFarland, Thomas, 'The Spinozist crescendo', in *Coleridge and the pantheist tradition*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 53–106.

'Coleridge's anxiety', in *Coleridge's variety: bicentenary studies*, John Beer (ed.), London: Macmillan, 1974, pp. 134–65.

Romanticism and the forms of ruin: Wordsworth, Coleridge, and modalities of fragmentation, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

McGuire, J. E. and P. M. Rattansi, 'Newton and the pipes of Pan', *Notes and records of the Royal Society of London* 21 (1966), pp. 108–43.

Mee, Jonathan, 'Is there an antinomian in the house?: William Blake and the afterlife of a heresy', in *Historicizing Blake*, Steve Clarke and David Worrall (eds.), London, New York: St Martin's Press, 1994, pp. 43–58.
Mill, John Stuart, *On Bentham and Coleridge*, Chatto & Windus, London: 1967.
Miner, Earl (ed.), *Literary uses of typology: from the late Middle Ages to the present*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.
Monk, Samuel H., *The sublime: a study in critical theories in eighteenth-century England*, New York: Modern Language Association of America, 1935.
Morton, A. L., *The everlasting gospel: a study in the sources of William Blake*, London: Lawrence & Wishart, 1958.
Muirhead, John H., *Coleridge as philosopher*, London: Macmillan, 1930.
Newlyn, Lucy, *'Paradise lost' and the Romantic reader*, Oxford University Press, 1992.
Nicolson, Marjorie H., 'James Marsh and the Vermont transcendentalists', *Philosophical review* 34 (1925), pp. 28–50 .
Mountain gloom and mountain glory: the development of the aesthetics of the infinite, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1959.
Notopoulos, James A., *The Platonism of Shelley: a study of Platonism and the poetic mind*, Durham, NC: Duke University Press, 1949.
Nuttall, A. D., *A common sky: philosophy and the literary imagination*, London: Chatto & Windus, 1974.
Paley, Morton D. (ed.), *Twentieth-century interpretations of 'Songs of innocence and experience'*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968.
Energy and the imagination: a study of the development of Blake's thought, Oxford: Clarendon Press, 1970.
The apocalyptic sublime, New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
' "These promised years": Coleridge's "Religious musings" and the millenarianism of the 1790s', in *Revolution and English Romanticism: politics and rhetoric*, Keith Hanley and Raman Selden (eds.), Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1990, pp. 49–65.
Pocock, J. G. A., 'Edmund Burke and the redefinition of enthusiasm: the context as counter-revolution', in *The French Revolution and the creation of modern political culture*, 4 vols., Oxford: Pergamon Press, 1987–89, vol. III: *The transformation of political culture, 1789–1848*, François Furet and Mona Ozouf (eds.), pp. 19–43.
Prickett, Stephen, *Romanticism and religion: the tradition of Wordsworth and Coleridge in the Victorian church*, Cambridge University Press, 1976.
Origins of narrative: the Romantic appropriation of the Bible, Cambridge University Press, 1996.
Reardon, Bernard M. G., *Religion in the age of Romanticism: studies in early nineteenth-century thought*, Cambridge University Press, 1985.
Roston, Murray, *Prophet and poet: the Bible and the growth of Romanticism*, London: Faber and Faber, 1965.
Sanders, Charles R., *Coleridge and the Broad Church movement*, Durham, NC: Duke University Press, 1942.

Schenk, Hans Georg Artur Viktor, *The mind of the European Romantics: an essay in cultural history*, London: Constable, 1966.

Shaffer, E. S., 'Metaphysics of culture: Kant and Coleridge's *Aids to reflection*', *Journal of the history of ideas* 31 (1970), pp. 199–218.

'Kubla Khan' and 'The fall of Jerusalem': the mythological school in Biblical criticism and secular literature, 1770–1880, Cambridge University Press, 1975.

'Coleridge and Schleiermacher: the hermeneutic community', in *The Coleridge connection*, Richard Gravil and Molly Lefebure (eds.), Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 200–32.

Smart, Ninian, John C. Clayton, Steven Katz and Patrick Sherry (eds.), *Nineteenth century religious thought in the West*, 3 vols., Cambridge University Press, 1985.

Stephen, Leslie, *History of English thought in the eighteenth century*, London: Smith, 1881.

Storr, Vernon F., *The development of English theology in the nineteenth century, 1800–1860*, London: Longmans, Green, 1913.

Swiatecka, M. Jadwiga, *The idea of the symbol: some nineteenth century comparisons with Coleridge*, Cambridge University Press, 1980.

Tannenbaum, Leslie, *Biblical tradition in Blake's early prophecies: the great code of art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.

Taylor, Charles, *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Thompson, E. P., *The making of the English working class*, London: Gollancz, 1965.

Weiskel, Thomas, *The Romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Welch, Claude, *Protestant thought in the nineteenth century*, vol. I: 1799–1870, New Haven, CT: Yale University Press, 1972.

Wellek, René, *Immanuel Kant in England, 1793–1838*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1931.

A history of modern criticism, 1750–1950, vol. II: *The Romantic age*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.

Confrontations: studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965.

Williams, Raymond, *Culture and society, 1780–1950*, London: Chatto & Windus, 1958.

Wittreich, Joseph Anthony, Jr, *Angel of apocalypse: Blake's idea of Milton*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1975.

Visionary poetics: Milton's tradition and his legacy, San Marino, CA: Huntington Library, 1979.

Wolfson, Susan J., 'The formings of simile', in *Formal charges: the shaping of poetry in British Romanticism*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996, pp. 63–99.

Ziolkowski, Theodore, *German Romanticism and its institutions*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

8 Language theory and the art of understanding

Primary

Bernhardi, August Ferdinand, *Anfangsgründe der Sprachwissenschaft*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1990.

Sprachlehre, 2 vols., 2nd edn, Hildesheim: Georg Olms, 1973.

Fichte, Johann Gottlieb, 'Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache', in *Gesamtausgabe I*, vol. III: *Werke 1794–1796*, Reinhard Lauth and Hans Jacob (eds.), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1966, pp. 97–127 (trans. Jere Paul Surber, *Language and German idealism: Fichte's linguistic philosophy*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996).

Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Herders sämmtliche Werke*, Bernard Suphan (ed.), Berlin: Weidmann, 1891, V: 1–154 (trans. (abridged) John H. Moran and Alexander Gode, in *On the origin of language: two essays by Jean-Jacques Rousseau and Johann Gottfried Herder*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986, pp. 87–166).

Humboldt, Wilhelm von, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in *Gesammelte Schriften*, Albert Leitzmann (ed.), vol. VII, Berlin: de Gruyter, 1968, 17 vols. (trans. Peter Heath, *On language: the diversity of human language structure and its influence on the mental development of mankind*, Cambridge University Press, 1988).

Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. II: *Das philosophische Werk*, Richard H. Samuel, Hans-Joachim Mähl and G. Schulz (eds.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

Mueller-Vollmer, Kurt (ed.), *The hermeneutics reader: texts of the German tradition from the Enlightenment to the present*, New York: Continuum, 1994.

Ormiston, Gayle L. and Alan D. Schrift (eds.), *The hermeneutic tradition: from Ast to Ricoeur*, Albany, NY: State University of New York Press, 1990.

Schlegel, August Wilhelm, 'Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache', in *Kritische Schriften und Briefe*, vol. I: *Sprache und Poetik*, Edgar Lohner (ed.), Stuttgart: Kohlhammer, 1962, pp. 141–80.

Kritische Ausgabe der Vorlesungen, vol. I: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, Ernst Behler (ed.), Paderborn: Schöningh, 1989.

Schlegel, Friedrich, 'Zur Philologie', in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. XVI: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, Hans Eichner (ed.), Paderborn: Schöningh, 1981, pp. 33–82.

Schleiermacher, Friedrich, *Hermeneutik und Kritik: mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte*, Manfred Frank (ed.), Frankfurt: Suhrkamp, 1977 (trans. James Duke and Jack Forstman, *Hermeneutics: the handwritten manuscripts*, Heinz Kimmerle (ed.), Atlanta, GA: Scholar Press, 1977).

Schulte, Rainer and Biguenet, John (eds.), *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.

Staël, Madame de, *De l'Allemagne*, Jean de Pange and Simone Balayé (eds.), new edn, 5 vols., Paris: Hachette, 1958–60 (trans. O. W. Wright, *Germany*, Boston, MA: Houghton Mifflin, 1859).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, *The study of language in England 1780–1860*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.

'Wordsworth, language and Romanticism', *Essays in criticism* 30 (1980), pp. 215–26.

Berman, Antoine, *The experience of the foreign: culture and translation in Romantic Germany*, S. Heyvaert (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1992.

Bruns, Gerald L., *Modern poetry and the idea of language*, New Haven, CT: Yale University Press, 1974.

'Wordsworth at the limits of romantic hermeneutics', *The centennial review* 33 (1989), pp. 393–418.

Curran, T. H., 'Schleiermacher: true interpreter', in *The interpretation of belief: Coleridge, Schleiermacher and Romanticism*, David Jasper (ed.), London: Macmillan, 1986, pp. 97–103.

Derrida, Jacques, *Of grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Fiesel, Eva, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen: Mohr, 1927; rpt. Hildesheim: Georg Olms, 1973.

Formigari, Lia, *Signs, science and politics: philosophies of language in Europe 1700–1830*, Amsterdam: John Benjamin, 1993.

Gadamer, Hans Georg, *Truth and method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (trans.), 2nd edn, New York: Crossroad, 1988.

Gipper, Helmut, 'Sprachphilosophie in der Romantik', in *Sprachphilosophie: ein internationales Handbuch zeitgenössicher Forschung*, Marcelo Dascal *et al.* (eds.), Berlin: de Gruyter 1992, I: 197–233.

Gipper, Helmut and Peter Schmitter, *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik*, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1979.

Jeanrond, Werner G., 'The impact of Schleiermacher's hermeneutics on contemporary interpretation theory', in *The interpretation of belief: Coleridge, Schleiermacher and romanticism*, David Jasper (ed.), London: Macmillan, 1986, pp. 81–96.

Körner, Josef, 'Friedrich Schlegels "Philosophie der Philologie" ', *Logos* 17 (1928), 1–72.

McKusick, James C., *Coleridge's philosophy of language*, New Haven, CT: Yale University Press, 1986.

Mueller-Vollmer, Kurt, 'Fichte und die romantische Sprachtheorie', in *Der transzendentale Gedanke: die gegenwärtige Darstellung der Philosophie Fichtes*, Klaus Hammacher (ed.), Hamburg: Felix Meiner, 1981, pp. 442–59.

'From aesthetics to linguistics: Wilhelm von Humboldt and the Romantic idea of language', in *Le Groupe de Coppet: Actes et documents du deuxième Colloque de Coppet 10–13 juillet 1974*, Geneva: Slatkine, 1977, pp. 195–215.

Nüsse, Heinrich, *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*, Heidelberg: Winter, 1962.

O'Brien, William Arctander, *Novalis: signs of revolution*, Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Paulin, Roger, 'Die romantische Übersetzung: Theorie und Praxis', in *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, Nicholas Saul (ed.), Munich: Iudicium Verlag, 1991, pp. 250–64.
Reed, Arden (ed.), *Romanticism and language*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
Schnur, Harald, *Schleiermachers Hermeneutik und ihre Vorgeschichte im 18. Jahrhundert: Studien zur Bibelauslegung, zu Hamann, Herder und F. Schlegel*, Stuttgart: Metzler, 1994.
Surber, Jere Paul, 'The historical and systematic place of Fichte's reflections on language', in *Fichte: historical contexts/contemporary controversies*, Daniel Breazeale and Tom Rockmore (eds.), Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1994, pp. 113–27.
Language and German idealism: Fichte's linguistic philosophy, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996.
Taylor, Charles, 'Language and human nature', in *Human agency and language: philosophical papers*, Cambridge University Press, 1985, I: 215–47.
Trabant, Jürgen, *Apeliotes oder der Sinn der Sprache: Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild*, Munich: Wilhelm Fink, 1986.

9 The transformation of rhetoric

Primary sources

Blair, Hugh, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, London: W. Tegg, 1879.
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, J. Shawcross (ed.), Oxford University Press, 1907.
Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1968.
Herder, Johann Gottfried, *Sämmtliche Werke*, Bernhard Suphan (ed.), Berlin: Weidmann, 1877–1913.
Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Friedrich Beißner (ed.), Stuttgart: Kohlhammer, 1943–85.
Essays and letters on theory, Thomas Pfau (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
Kant, Immanuel, *Critique of judgment*, J. H. Barnard (trans.), New York: Hafner, 1966.
Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe, vol. x, Wilhelm Weischedel (ed.), Frankfurt am/Main: Suhrkamp, 1974.
Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard Samuel in collaboration with Hans-Joachim Mähl and Gerhard Schulz (eds.), Stuttgart: Kohlhammer, 1960–8.
Schlegel, August Wilhelm, *A course of lectures on dramatic art and literature*, London: H. G. Bohn, 1846.
Sämmtliche Werke, Eduard Böcking (ed.), Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1846.
Schlegel, Friedrich, *Literary notebooks*, Hans Eichner (ed.), University of London/Athlone Press, 1957.
Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Ernst Behler with the collaboration of Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner, *et al.* (eds.), Paderborn: Schöningh, 1958–.

A Dialogue on poetry and literary aphorisms, Ernst Behler and Roman Struc (trans.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1968.
Philosophical fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.
Smith, Adam, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, J. C. Bryce (ed.) Indianapolis, IN: Liberty Fund, 1985.
Wordsworth, William, *Prose Works*, J. B. O. Warwick and J. W. Smyser (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1974.
Young, Edward, *The complete works*, Hildesheim: Georg Olms, 1968, reprint of the 1854 London edition.

Secondary sources

Abrams, M. H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Norton, 1958.
Attridge, Derek, *Peculiar language*, London: Methuen, 1988.
Barilli, Renato, *Rhetoric*, Giuliana Menozzi (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
Barthes, Roland, 'The old rhetoric: an aide-memoire', in *The semiotic challenge*, Richard Howard (trans.), New York: Hill and Wang, 1988, pp. 11–94.
Behler, Ernst, *Irony and the discourse of Modernity*, Seattle, WA: University of Washington Press, 1990.
German Romantic literary theory, Cambridge University Press, 1993.
Behler, Ernst, and Jochen Hörisch, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn: Schöningh, 1989.
Bender, John, and David E. Wellbery (eds.), *The ends of rhetoric: history – theory – practice*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
Bloom, Harold, *et al.* (eds.), *Deconstruction and criticism*, New York: Seabury, 1979.
Blumenberg, Hans, 'Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik', in *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, 1981, pp. 104–36.
Bosse, Heinrich, 'The marvellous and Romantic semiotics', *Studies in Romanticism* 14 (1975), pp. 211–34.
'"Dichter kann man nicht bilden": zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770', *Jahrbuch für internationale Germanistik* 2 (1976), pp. 81–125.
Campe, Rüdiger, *Affekt und Ausdruck: zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer, 1990.
'Die zwei Perioden des Stils', *Comparatio* 2 (1991), pp. 73–99.
Chase, Cynthia, *Decomposing figures: rhetorical readings in the Romantic tradition*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1986.
Dockhorn, Klaus, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Bad Homburg, Berlin and Zurich: Gehlen, 1968.
Engelsing, Rolf, *Analphabetentum und Lektüre: zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart: Metzler, 1973.
Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Garber, Frederick (ed.), *Romantic irony*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

Gasché, Rodolphe, 'Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant', in Christiaan L. Hart Nibbrig (ed.), *Was heißt 'Darstellen'?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, pp. 152–74.

Hamlin, Cyrus, 'The Temporality of selfhood: metaphor and Romantic poetry', *New Literary History* 6 (1974), pp. 169–93.

Henrich, Dieter, *The course of remembrance and other essays on Hölderlin*, Eckart Förster (ed.), Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.

Hodgson, John A., *Coleridge, Shelley, and transcendental inquiry: rhetoric, argument, metapsychology*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in early German Romanticism*, Albany, NY: State University of New York Press, 1988.

Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 vols., Munich: Hueber, 1960.

Man, Paul de, *Allegories of reading*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

Blindness and insight, expanded edition, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983.

The rhetoric of Romanticism, New York: Columbia University Press, 1984.

Mellor, Anne K., *English Romantic irony*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Most, Glenn W., 'Rhetorik und Hermeneutik: zur Konstitution der Neuzeitlichkeit', *Antike und Abendland* 30 (1984), pp. 62–79.

O'Brien, William Arctander, *Novalis: signs of revolution*, Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Pfau, Thomas, 'Rhetoric and the existential: Romantic studies and the question of the subject', *Studies in Romanticism* 26 (1987), pp. 487–512.

Rajan, Tilottama, 'Displacing post-structuralism: Romantic studies after Paul de Man', *Studies in Romanticism* 24 (1985), pp. 451–74.

Reed Arden (ed.), *Romanticism and language*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

Schaeffer, Jean-Marie, 'Romantisme et langage poétique', *Poétique* 42 (1980), pp. 177–94.

Schanze, Helmut, *Rhetorik: Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, Frankfurt: Athenäum, 1974.

Schanze, Helmut (ed.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

Smith, John, *The spirit and the letter: traces of rhetoric in Hegel's philosophy of Bildung*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

Todorov, Tzvetan, *Theories of the symbol*, Catherine Porter (trans.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Ueding, Gerd, *Schillers Rhetorik: Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen: Niemeyer, 1971.

Gerd Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer, 1992ff.

10 Romantic irony

Primary sources

Kierkegaard, Søren, *The concept of irony, with constant reference to Socrates*, Lee M. Capel (trans.), New York: Harper, 1965.
Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Paul Kluckhohn and Richard H. Samuel (eds.), 5 vols., Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1988.
Philosophical writings, Margaret Mahony Stoljar (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1997.
Richter, Jean Paul Friedrich, *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's school for aesthetics*, Margaret R. Hale (trans.), Detroit, MI: Wayne State University Press, 1973.
Schlegel, Friedrich, *Literary notebooks (1797–1801)*, Hans Eichner (ed.), London: University of London, Athlone Press, 1957.
Philosophische Lehrjahre I (1796–1806), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Ernst Behler (ed.), vol. XVIII, Munich: Schöningh, 1963.
Philosophische Vorlesungen I (1800–1807), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Jean-Jacques Anstett (ed.), vol. XII, Munich: Schöningh, 1964.
Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hans Eichner (ed.), vol. II, Munich: Schöningh, 1967.
Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
Charakteristiken und Kritiken II (1802–1829), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hans Eichner (ed.), vol. III, Munich: Schöningh, 1975.
Fragmente zur Poesie und Literatur I, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hans Eichner (ed.), vol. XVI, Munich: Schöningh, 1981.
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin: vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Wolfhart Henckmann (ed.), Munich: Fink, 1971.
Wheeler, Kathleen (ed.), *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Cambridge University Press, 1984.

Secondary sources

Albert, Georgia, 'Understanding irony: three essays on Friedrich Schlegel', *MLN*, 108 (1993), pp. 825–48.
Alford, Steven, *Irony and the logic of the Romantic imagination*, New York: Lang, 1984.
Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfüllingen: Neske, 1956.
'Ironie als literarisches Prinzip', in *Ironie und Dichtung*, Albert Schaefer (ed.), Munich: Beck, 1970, pp. 11–37.
Behler, Ernst, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

Irony and the discourse of modernity, Seattle, WA: University of Washington Press, 1990.

Ironie und literarische Moderne, Paderborn: Schöningh, 1997.

Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, vol. 1, pp. 7–122.

Bishop, Lloyd, *Romantic irony in French literature: from Diderot to Beckett*, Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1989.

Booth, Wayne, *A rhetoric of irony*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974.

Bourgeois, René, *L'ironie romantique: spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

Brooks, Cleanth, 'Irony as a principle of structure', in *Critical theory since Plato*, Hazard Adams (ed.), New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, pp. 968–74.

Brown, Marshall, *The shape of German Romanticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

Comstock, Cathy, ' "Transcendental buffoonery": irony as process in Schlegel's "Über die Unverständlichkeit" ', *Studies in Romanticism*, 26 (1987), pp. 445–64.

Dane, Joseph, *The critical mythology of irony*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1991.

Daverio, John, 'Schumann's systems of musical fragments and *Witz*', in *Nineteenth-century music and the German Romantic ideology*, New York: Schirmer Books, 1993, pp. 49–88.

Dierkes, Hans, 'Ironie und System: Friedrich Schlegels "Philosophische Lehrjahre" (1797–1799)', *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 97 (1990), pp. 251–76.

Dyson, A. E., *The crazy fabric: essays in irony*, London: Macmillan, 1965.

Finlay, Marike, *The Romantic irony of semiotics: Friedrich Schlegel and the crisis of representation*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.

Fetzer, John Francis, 'Romantic irony', in *European Romanticism: literary cross-currents, modes, and models*, Gerhart Hoffmeister (ed.), Detroit, MI: Wayne State University Press, 1990, pp. 19–36.

Furst, Lilian R., *Fictions of romantic irony*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Garber, Frederick, *Self, text, and romantic irony: the example of Byron*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

Garber, Frederick (ed.), *Romantic irony*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

Gillespie, Gerald (ed.), *Romantic drama*, Amsterdam: Benjamins, 1994.

Hamilton, Paul, 'Romantic irony and English literary history', in *The Romantic heritage: a collection of critical essays*, Karsten Engelberg (ed.), Copenhagen: University of Copenhagen, 1983, pp. 11–32.

Hamlin, Cyrus, 'Platonic dialogue and romantic irony: prolegomenon to a theory of Romantic narrative', *Canadian review of comparative literature* 3 (1976), pp. 5–26.

Handwerk, Gary, *Irony and ethics in narrative: from Schlegel to Lacan*, New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

Immerwahr, Raymond, 'The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony', *Germanic review* 26 (1951), pp. 173–91.
'Romantic irony and romantic arabesque prior to Romanticism', *German quarterly* 42 (1969), pp. 665–85.
Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie, ou la bonne conscience*, Paris: Alcan, 1936.
Kálmán, György C., 'Romantic irony as an international phenomenon', *Neohelicon* 18 (1991), pp. 289–96.
Kapitza, Peter, 'Theorie der Mischung und Universalpoesie', *Die frühromantische Theorie der Mischung: über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, Munich: Hueber, 1968, pp. 157–84.
Kipperman, Mark, 'Fichtean irony and some principles of Romantic quest', *Studies in Romanticism* 23 (1984), pp. 223–36.
Knox, Norman, *The word 'irony' and its context (1500–1755)*, Durham, NC: Duke University Press, 1961.
Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
Lang, Candace D., *Irony/humor: critical paradigms*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1988.
Lukács, Georg, 'Richness, chaos and form: a dialogue concerning Laurence Sterne', in *Soul and form*, Anna Bostock (trans.), Cambridge, MA: The MIT Press, 1974, pp. 124–51.
Man, Paul de, 'The rhetoric of temporality', in *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Theory and History of Literature 7, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983, pp. 187–228.
Meitinger, Serge, 'Idéalisme et poétique', *Romantisme* 14, no. 45 (1984), pp. 3–24.
Mellor, Anne K., *English Romantic irony*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
Muecke, Douglas C., *The compass of irony*, London: Methuen, 1969.
Prang, Helmut, *Die romantische Ironie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
Preisendanz, Wolfgang, *Humor als dichterische Einbildungskraft: Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, Munich: Fink, 1976.
Preisendanz, Wolfgang and Rainer Warning (eds.), *Das Komische, das Satirische, und das Ironische*, Munich: Fink, 1976.
Ryals, Clyde de L., *A world of possibilities: romantic irony in Victorian literature*, Columbus, OH: Ohio University Press, 1990.
Shrayer, Maxim D., 'Rethinking romantic irony: Puškin, Byron, Schlegel and *The queen of spades*', *Slavic and East European journal* 36 (1992), pp. 397–414.
Simpson, David, *Irony and authority in Romantic poetry*, London: Macmillan, 1979.
Sperber, Daniel and Deirdre Wilson, 'Irony and the use–mention distinction', in *Radical pragmatics*, Peter Cole (ed.), New York: Academic Press, 1981, pp. 295–318.

Sperry, Stuart M., 'Toward a definition of romantic irony in English literature', in *Romantic and Modern: revaluations of literary tradition*, George Bornstein (ed.), Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1977, pp. 3–28.
Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Niemeyer, 1960.
Szondi, Peter, 'Friedrich Schlegel and romantic irony, with some remarks on Tieck's comedies', in *On textual understanding and other essays*, Harvey Mendelsohn (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986, pp. 57–73.
Verstraete, Ginette, 'Friedrich Schlegel's practice of literary theory', *The Germanic review* 69 (1994), pp. 28–35.
Vlastos, Gregory, *Socrates: ironist and moral philosopher*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
White, Hayden, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1973.

11 Theories of genre

Primary sources

Blair, Hugh, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, vol. III, New York: Garland, 1970, 3 vols.
Godwin, William, 'Of choice in reading', in *The enquirer: reflections on education, manners, and literature in a series of essays*, New York: Kelley, 1965, pp. 129–46.
'Of history and romance', in *Things as they are; or, the adventures of Caleb Williams*, Maurice Hindle (ed.), London: Penguin, 1988.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.), vol. I, Oxford: Clarendon Press, 1975, 2 vols.
Herder, Johann Gottfried, *Selected early works, 1764–1767: addresses, essays, and drafts; fragments on recent German literature*, Ernest A. Menze and Karl Menges (eds.), Ernest A. Menze and Michael Palma (trans.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1992.
Hugo, Victor, Preface to *Cromwell*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
Kierkegaard, Søren, *The concept of irony*, Lee M. Capel (trans.), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1971.
Peacock, Thomas Love, *The four ages of poetry*, in Shelley and Peacock, *'A defence of poetry' and 'The four ages of poetry'*, Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1965, pp. 3–21.
Reeve, Clara, *The progress of romance through times, countries, and manners*, 1785, rpt. New York: Garland, 1970.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *The philosophy of art*, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
Schiller, Friedrich, *Naive and sentimental poetry*, in *Naive and sentimental poetry; and, On the sublime*, Julius A. Elias (trans.), New York: Ungar, 1966, pp. 81–190.

Schlegel, August Wilhelm, *A course of lectures on dramatic art and literature*, Alexander James William Morrison (ed.), John Black (trans.), London: Bohn, 1846.

Schlegel, Friedrich, *Literary notebooks, 1797–1801*, Hans Eichner (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 1957.

'Dialogue on poetry', in Ernst Behler and Roman Struc (trans.), *Dialogue on poetry and literary aphorisms*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1968, pp. 51–117.

Philosophical fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.

Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, E. F. J. Payne (trans.), vol. I, New York: Dover, 1969, 2 vols.

Shelley, Percy Bysshe, *A defence of poetry*, in *Shelley's poetry and prose: authoritative texts, criticism*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977, pp. 478–508.

Secondary sources

Bahti, Timothy, 'Fate in the past: Peter Szondi's reading of German Romantic genre theory', *Boundary* 2 11 (1983), pp. 111–25.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, *The dialogic imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), Austin, TX: University of Texas Press, 1981.

Beebee, Thomas O., *The ideology of genre: a comparative study of generic instability*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1994.

Benjamin, Walter, 'The storyteller: reflections on the work of Nikolai Leskov', in *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Harry Zohn (trans.), New York: Schocken, 1969, pp. 83–109.

The origin of German tragic drama, John Osborne (trans.), London: Verso, 1992.

Corngold, Stanley, 'Nietzsche's moods', *Studies in Romanticism* 29 (1990), pp. 67–90.

Curran, Stuart, *Poetic form and British Romanticism*, Oxford University Press, 1989.

Fishelov, David, *Metaphors of genre: the role of analogies in genre theory*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993.

Fowler, Alastair, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Frank, Manfred, 'The infinite text', *Glyph: textual studies*, vol. VII, Samuel Weber (ed.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 70–101.

Genette, Gérard, *The architext: an introduction*, Jane E. Lewin (ed.), Berkeley, CA: University of California Press, 1992.

Guillén, Claudio, *Literature as system: essays toward the theory of literary history*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

Hamburger, Käte, *The logic of literature*, Marilynn J. Rose (trans.), 2nd edn, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1973.

Hamlin, Cyrus, 'The origins of a philosophical genre theory in German Romanticism', *European Romantic review* 5 (1994), pp. 3–14.

Hartman, Geoffrey H., *Beyond formalism: literary essays 1958–1970*, New Haven, CT: Yale University Press, 1970.

The fate of reading and other essays, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1975.

Lukács, Georg, 'The ideology of modernism', in *The meaning of contemporary realism*, John and Necke Mander (trans.), London: Merlin Press, 1962, pp. 17–46.

The theory of the novel: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature, Anna Bostock (trans.), Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.

Man, Paul de, 'The rhetoric of temporality', in *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Theory and History of Literature 7, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983, pp. 187–228.

Nietzsche, Friedrich, *The birth of tragedy*, in *The birth of tragedy; and The genealogy of morals*, Francis Golffing (trans.), New York: Anchor Books, 1956, pp. 1–146.

Rajan, Tilottama and Julia M. Wright, 'Introduction', in *Romanticism, history and the possibilities of genre: re-forming literature 1789–1837*, Cambridge University Press, 1998, pp. 1–18.

Staiger, Emil, *Basic concepts of poetics*, Marianne Burkhard and Luanne T. Frank (eds.), Janetta C. Hudson and Luanne T. Frank (trans.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991.

Szondi, Peter, 'Friedrich Schlegel's theory of poetical genres: a reconstruction from the posthumous fragments', in *On textual understanding and other essays*, Harvey Mendelsohn (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986, pp. 75–94.

Todorov, Tzvetan, *Genres in discourse*, Catherine Porter (trans.), Cambridge University Press, 1990.

Weissenberger, Klaus, 'A morphological genre theory: an answer to a pluralism of forms', in *Theories of literary genre*, Joseph P. Strelka (ed.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1978, pp. 229–53.

Wellek, René, 'Genre theory, the lyric, and *Erlebnis*', in *Discriminations: further concepts of criticism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1970, pp. 225–52.

Worringer, Wilhelm, *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*, Michael Bullock (trans.), Cleveland: Meridian Books, 1967.

12 Theory of the novel

Primary sources

Balzac, Honoré de, Preface to *La comédie humaine*, Marcel Bouteron (ed.), vol. 1, Paris: Gallimard, 1950–6, pp. 3–16 (trans. Ellen Marriage, *The works of Honoré de Balzac*, vol. 1, Philadelphia, PA: Avil, 1901, pp. liii–lxix).

'A study of M. Beyle', in *The charterhouse of Parma* by Stendhal, 2 vols., C. K. Scott Moncrieff (trans.), New York: Boni & Liveright, 1925, 1: vii–lxxiii.

Barbauld, Anna Laetitia (ed.), 'On the origin and progress of novel-writing', in *The British novelists*, 50 vols., London: Rivington, 1810, 1: 1–62.

Blanckenburg, Friedrich von, *Versuch über den Roman*, Eberhard Lämmert (ed.), Stuttgart: Metzler, 1965.

Dunlop, John Colin, *History of prose fiction*, Henry Wilson (ed.), new edn, New York: AMS Press, 1969.

Eichendorff, Joseph von, *Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältniß zum Christentum*, in *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Historisch-Kritische Ausgabe, Wolfram Mauser (ed.), 18 vols., Regensburg: Josef Habbel, 1965, VIII: 5–245.

Fielding, Joseph, *Joseph Andrews*, Martin C. Battestin (ed.), The Wesleyan edition of the works of Henry Fielding, Oxford: Clarendon Press, 1967.

The history of Tom Jones, Fredson Bowers (ed.), Oxford: Wesleyan University Press, 1975.

Geißler, Rolf (ed.), *Romantheorie in der Aufklärung: Thesen und Texte zum Roman des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, Berlin: Akademie-Verlag, 1984.

Godwin, William, 'Of history and romance', rpt. as 'Essay on history and romance', in *Political and philosophical writings of William Godwin*, Mark Philp (ed.), 7 vols., London: William Pickering, 1993, VII: 290–301.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden), 22 vols., Stuttgart: Cotta, 1940–1963, VII: 9–708 (trans. Eric A. Blackall, *Wilhelm Meister's apprenticeship*, New York: Suhrkamp, 1989).

Hazlitt, William, 'Lectures on the English comic writers', in *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, VI: 1–168.

'Sir Walter Scott, Racine, and Shakespear', in *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, XII: 336–46.

'The spirit of the age; or contemporary portraits', in *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, XI: 1–184.

'The Waverley notes', in *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967, XX: 231–3.

Huet, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, 1670, rpt. Stuttgart: Metzler, 1966 (trans. *A treatise of romances and their original*, London: Battersby, 1672).

Hurd, Richard, *Letters on chivalry and romance*, 1762, rpt. New York: Garland, 1971.

Jeffrey, Francis, *Contributions to The Edinburgh review*, The modern British essayists 6, Philadelphia, PA: Hart, 1853.

Lämmert, Eberhard (ed.), *Romantheorie 1620–1880: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

Manzoni, Alessandro, *On the historical novel*, Sandra Bermann (trans.), Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1996.

Marlinsky, Aleksandr, 'On Romanticism and the novel', in *Russian Romantic criticism: an anthology*, Lauren Gray Leighton (ed. and trans.), New York: Greenwood Press, 1987, pp. 137–60.

Murray, Hugh, *The morality of fiction; or, an inquiry into the tendency of fictitious narratives, with observations on some of the most eminent*, Norwood, PA: Norwood, 1977.

Reeve, Clara, *The progress of romance through times, countries, and manners*, 1785, rpt. New York: Garland, 1970.
Richter, Jean Paul Friedrich, *Vorschule der Ästhetik*, Norbert Miller (ed.), Hamburg: Meiner, 1990 (trans. Margaret R. Hale, *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's school for aesthetics*, Detroit, MI: Wayne University Press, 1973, pp. 179–95).
Sade Marquis de, *Idée sur les romans*, Jean Glastier (ed.), Bordeaux: Ducros, 1970, (trans. Austryn Wainhouse and Richard Seaver, 'Reflections on the novel', in *The Marquis de Sade: the 120 days of Sodom and other writings*, New York: Grove Press, 1966, pp. 91–116).
Schlegel, Friedrich von, *Literary notebooks (1797–1801)*, Hans Eichner (ed.), University of London, Athlone Press, 1957.
'Goethes Werke nach der Cottaschen Ausgabe von 1806', in *Kritische Schriften*, Wolfdietrich Rasch (ed.), Munich: Hanser, 1964, pp. 288–322.
Dialogue on poetry and literary aphorisms, Ernst Behler and Roman Struc (eds. and trans.), University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1968.
Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1971.
'Letter about the novel,' in *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Kathleen M. Wheeler (ed.), Cambridge University Press, 1984, pp. 73–80.
'On Goethe's Meister', in *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Kathleen M. Wheeler (ed.), Cambridge University Press, 1984, pp. 59–73.
Schleiermacher, Friedrich, 'Roman', in *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Thomas Lehnerer (ed.), Hamburg: Meiner, 1984, pp. 142–7.
Scott, Walter, *Sir Walter Scott on novelists and fiction*, Ioan M. Williams (ed.), London: Routledge & Paul, 1968.
'Prefaces to the edition of 1829', in *Waverley; or, 'tis sixty years since*, Claire Lamont (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1981.
Staël, Madame de, 'Essay on fictions', in *An extraordinary woman: selected writings of Germaine de Staël*, Vivian Folkenflik (trans.), New York: Columbia University Press, 1987, pp. 60–78.
Weber, Ernst (ed.), *Texte zur Romantheorie*, vol. II, Munich: Fink, 1981, 2 vols.
Williams, Ioan M. (ed.), *Novel and romance, 1700–1800: a documentary record*, New York: Barnes & Noble, 1970.
Wollstonecraft, Mary, *The works of Mary Wollstonecraft*, Janet Todd and Marilyn Butler (eds.), vol. VII: *On poetry: contributions to the Analytical review*, London: Pickering, 1989, 7 vols.

Secondary sources

Bator, Paul G., 'Rhetoric and the novel in the eighteenth-century British university curriculum', *Eighteenth-century studies* 30 (1996–7), pp. 173–95.
Bauer, Matthias, *Romantheorie*, Stuttgart: Metzler, 1997.
Becker, Eva D., *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart: Metzler, 1964.

Behler, Diana, *The theory of the novel in early German Romanticism*, Berne: Peter Lang, 1978.
Behler, Ernst, 'Goethes *Wilhelm Meister* und die Romantheorie der Frühromantik', *Etudes germaniques* 44 (1989), pp. 409–28.
Behrendt, Stephen C., 'Questioning the Romantic novel', *Studies in the novel* 26 (1994), pp. 5–25.
Bell, Michael Davitt, *The development of American romance: the sacrifice of relation*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980.
Blackall, Eric A., *Goethe and the novel*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1976.
Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris: Corti, 1990.
Böckmann, Paul, 'Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik', in *Geschichte, Deutung, Kritik: Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts*, Maria Bindschedler and Paul Zinsli (eds.), Bern: Francke, 1969, pp. 165–85.
Brown, Jane K. 'The theatrical mission of the Lehrjahre', *Goethe's narrative fiction: the Irvine Goethe symposium*, William J. Lillyman (ed.), Berlin: de Gruyter, 1983, pp. 69–84.
Brown, Marshall, 'The logic of realism: a Hegelian approach', *PMLA* 96 (1981), pp. 224–41.
Butler, Marilyn, *Jane Austen and the war of ideas*, Oxford: Clarendon Press, 1975.
Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background 1760–1830, Oxford University Press, 1981.
Davidson, Cathy N., *The revolution of the word: the rise of the novel in America*, Oxford University Press, 1986.
Favret, Mary A., 'Telling tales about genre: poetry in the Romantic novel', *Studies in the novel* 26 (1994), pp. 153–72.
Ferris, Ina, *The achievement of literary authority: gender, history, and the Waverley novels*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
Handwerk, Gary, 'Of Caleb's guilt and Godwin's truth: ideology and ethics in *Caleb Williams*', *ELH* 60 (1993), pp. 939–60.
Jauß, H. R. (ed.), *Nachahmung und Illusion* (Kolloquium Gießen Juni 1963), Munich: Eidos, 1964.
Kelly, Gary, *English fiction of the Romantic period 1789–1830*, London: Longman, 1989.
'The limits of genre and the institution of literature: Romanticism between fact and fiction', in *Romantic revolutions: criticism and theory*, Kenneth R. Johnston, Gilbert Chaitin, Karen Hanson and Herbert Marks (eds.), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990, pp. 158–75.
Klancher, Jon, 'Godwin and the republican romance: genre, politics, and contingency in cultural history', *Modern language quarterly* 56 (1995), pp. 145–65.
Laubriet, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne*, Paris: Didier, 1961.
Levine, George L., *The realistic imagination: English fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.

Lukács, Georg, *The theory of the novel: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, Anna Bostock (trans.), Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.

Mayo, Robert D., *The English novel in the magazines, 1740–1815*, Evanston: Northwestern University Press, 1962.

Mellor, Anne K., 'A criticism of their own: Romantic women literary critics', in *Questioning Romanticism*, John Beer (ed.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 29–48.

Rader, Ralph W., 'The emergence of the novel in England: genre in history vs history of genre', *Narrative* 1 (1993), pp. 69–83.

'From Richardson to Austen: "Johnson's rule" and the development of the eighteenth-century novel of moral action', in *Johnson and his age*, James Engell (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984, pp. 461–83.

Richter, David H., *The progress of romance: literary historiography and the gothic novel*, Columbus, OH: Ohio State University Press, 1996.

Taylor, John Tinnan, *Early opposition to the English novel: the popular reaction from 1760–1830*, New York: King's Crown Press, 1943.

Trumpener, Katie, *Bardic nationalism: the Romantic novel and the British Empire*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

'National character, nationalist plots: national tale and historical novel in the age of Waverley, 1806–1830', *ELH* 60 (1993), pp. 685–731.

Wilt, Judith, *Secret leaves: the novels of Walter Scott*, Chicago, IL: Chicago University Press, 1985.

13 The impact of Shakespeare

Primary sources

Bate, Jonathan (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London: Penguin Books, 1992.

Carlyle, Thomas, *On heroes, hero-worship and the heroical in history*, Michael K. Goldberg (ed.), Berkeley, CA: University of California Press, 1993.

Coleridge, Samuel Taylor, *The notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Kathleen Coburn (ed.), 3 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Biographia literaria, or, biographical sketches of my literary life and opinions, James Engell and Walter Jackson Bate (eds.), 2 vols., London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

The collected works of Samuel Taylor Coleridge, vol. v: *Lectures 1808–1819 on literature*, R. A. Foakes (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987, 16 vols.

Coleridge's criticism of Shakespeare, R. A. Foakes (ed.), Detroit, MI: Wayne State University Press, 1989.

Emerson, Ralph Waldo, *Representative men*, in *Essays and lectures*, New York: Viking Press, 1983, pp. 611–761.

Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meister's apprenticeship*, Eric A. Blackall (ed. and trans.), New York: Suhrkamp, 1989.

'Shakespeare: a tribute', in *Essays on art and literature*, John Gearey (ed.), Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff (trans.), New York: Suhrkamp, 1986, pp. 163–5.
Hazlitt, William, 'Shakespeare and Milton', in *Lectures on the English poets and the English comic writers*, William Carew Hazlitt (ed.), London: Bell, 1894.
Characters of Shakespeare's plays, London: Oxford University Press, 1949.
Johnson, Samuel, *Samuel Johnson on Shakespeare*, W. K. Wimsatt, Jr (ed.), New York: Hill and Wang, 1960.
Keats, John, *The letters of John Keats: 1814–1821*, Hyder Edward Rollins (ed.), vol. 1, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958, 2 vols.
Lamb, Charles, 'On the tragedies of Shakespeare, with reference to their fitness for stage representation', in *Complete works and letters*, New York: Random House, 1935, pp. 289–303.
LeWinter, Oswald (ed.), *Shakespeare in Europe*, New York: Meridian Books, 1963.
Melville, Herman, 'Hawthorne and his mosses', in *Moby-Dick*, Harrison Hayford and Hershel Parker (eds.), New York: Norton, 1967.
Schlegel, Friedrich von, *Philosophical fragments*, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.
Simpson, David (ed.), *The origins of modern critical thought: German aesthetic and literary criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge University Press, 1988.
Stendhal, *Racine and Shakespeare*, Guy Daniels (trans.), New York: Crowell-Collier Press, 1962.
Wheeler, Kathleen M. (ed.), *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Cambridge University Press, 1984.

Secondary sources

Abrams, Meyer H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.
Arac, Jonathan, 'The media of sublimity: Johnson and Lamb on *King Lear*', *Studies in Romanticism* 26 (1987), pp. 209–20.
'*Hamlet*, *Little Dorrit*, and the history of character', *South Atlantic quarterly* 87.2 (Spring 1988), pp. 311–28.
Bate, Jonathan, *Shakespeare and the English Romantic imagination*, Oxford: Clarendon Press, 1986.
Shakespearean constitutions: politics, theatre, criticism, 1730–1830, Oxford: Clarendon Press, 1989.
Bate, Walter Jackson, *John Keats*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963.
Behler, Ernst, *German Romantic literary theory*, Cambridge University Press, 1993.
Bradley, A. C., 'Hegel's theory of tragedy', in *Oxford lectures on poetry*, London: Macmillan, 1909, pp. 69–95.
Crawford, John M., *Romantic criticism of Shakespearian drama*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1978.

Dirk, Delabastita and Lievan D'hulst (eds.), *European Shakespeares: translating Shakespeare in the Romantic age*, Amsterdam: Benjamins, 1993.
Donohue, Joseph W., Jr, *Dramatic character in the English Romantic age*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970.
Furst, Lilian R., 'Shakespeare and the formation of Romantic drama in Germany and France', in Gerald Gillespie (ed.), *Romantic drama*, Amsterdam: Benjamins, 1994, pp. 3–15.
Grazia, Margreta de, *Shakespeare verbatim: the reproduction of authenticity and the 1790 apparatus*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Bondi, 1911.
Habicht, Werner, 'Romanticism, antiromanticism, and the German Shakespeare tradition', in Tetsuo Kishi, Roger Pringle, Stanley Wells (eds.), *Shakespeare and cultural traditions*, Newark, DE: University of Delaware Press, 1994, pp. 243–52.
Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
Matthiessen, F. O., *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, 1941.
Odell, George C. D., *Shakespeare from Betterton to Irving*, New York: Scribner's Sons, 1920.
Sauer, Thomas G., *A. W. Schlegel's Shakespearean criticism in England, 1811–1846*, Bonn: Bouvier, 1981.
Schoenbaum, S., *Shakespeare's lives*, Oxford: Clarendon Press, 1970.
Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare: a cultural history from the Restoration to the present*, New York: Weidenfeld & Nicolson, 1989.
Wellek, René, *A history of modern criticism: 1750–1950*, vols. I–III, New Haven: Yale University Press, 1955, 8 vols.

14 The vocation of criticism and the crisis of the republic of letters

Primary sources

Baillie, Joanna, 'Preface' to *A series of plays*, 1798, rpt. London: Routledge, 1996, I: 1–72.
Barbauld, Anna Letitia (ed.), *The British novelists*, 50 vols., London: Rivington, 1810.
Beiser, Frederick (ed. and trans.), *The early political writings of the German Romantics*, Cambridge University Press, 1996.
Burke, Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, Conor Cruise O'Brien (ed.), Baltimore, MD: Penguin Books, 1969.
Carlyle, Thomas, *Critical and miscellaneous essays*, Henry Duff Traill (ed.), London: Chapman & Hall, 1899.
On heroes, hero-worship and the heroic in history, New York: AMS Press, 1969.
[Christie, Thomas], 'To the public', *Analytical review* 1 (1788), pp. i–vi.

Coleridge, Samuel Taylor, *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969–.

De Quincey, Thomas, *The collected writings of Thomas de Quincey*, new edn, David Masson (ed.), 14 vols., Edinburgh: Adam & Charles Black, 1889–90.

D'Israeli, Isaac, *Curiosities of literature: consisting of anecdotes, characters, sketches and observations, literary, critical and historical*, London: Murray, 1791.

Fichte, Johann Gottlieb, *The characteristics of the present age*, in William Smith (trans.), *Popular works of Johann Gottlieb Fichte*, London: Trübner, 1889, II: 1–288.

Fichte: early philosophical writings, Daniel Breazeale (ed. and trans.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

Godwin, William, *The enquirer: reflections on education, manners, and literature*, London: Robinson, 1797.

Goldsmith, Oliver, *Collected works of Oliver Goldsmith*, Arthur Friedman (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1966, 5 vols.

Hazlitt, William, *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967.

Hunt, Leigh, *Leigh Hunt's literary criticism*, Lawrence Huston Houtchens and Carolyn Washburn Houtchens (eds.), New York: Columbia University Press, 1956.

Jeffrey, Francis, *Contributions to the 'Edinburgh review'*, London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1854.

Johnson, Samuel, *The Yale edition of the works of Samuel Johnson*, W. J. Bate *et al.* (eds.), New Haven, CT: Yale University Press, 1958–, 20 vols.

Kant, Immanuel, *Critique of judgment*, Werner S. Pluhar (trans.), Indianapolis, IN: Hackett, 1987.

Perpetual peace, and other essays on politics, history, and morals, Ted Humphrey (trans.), Indianapolis, IN: Hackett, 1983.

Mathias, T[homas] J[ames], *The pursuits of literature: a satirical poem in four dialogues, with notes*, 12th edn, London: Becket, 1808.

Reeve, Clara, *The progress of romance through times, countries, and manners*, 1785, rpt. New York: Garland, 1970.

Schiller, Friedrich, *On the aesthetic education of man*, Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (trans.), Oxford: Clarendon Press, 1967.

Schlegel, Friedrich von, *Literary notebooks, 1797–1801*, Hans Eichner (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 1957.

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Ernst Behler (ed.), Munich: Schöningh, 1958–.

Philosophical fragments, Peter Firchow (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.

Schulte-Sasse, Jochen *et al.* (eds.), *Theory as practice: a critical anthology of early German Romantic writings*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.

Shelley, Percy Bysshe, *The prose works of Percy Bysshe Shelley*, E. B. Murray (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1993.

Shelley's prose, or The trumpet of a prophecy, David Lee Clark (ed.), Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1954.

Simpson, David (ed.), *The origins of modern critical thought: German aesthetics and literary criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge University Press, 1988.

Staël, Madame de, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris: Maradan, 1800 (trans. *A treatise on ancient and modern literature*, London: George Cawthorn, 1803, 2 vols.).

Wollstonecraft, Mary, *A vindication of the rights of woman*, Miriam Brody Kramnick (ed.), Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

Women critics, 1660–1820: an anthology, Folger Collective on Early Women Critics (ed.), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.

Secondary sources

Abrams, Meyer H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.

Arac, Jonathan, *Critical genealogies: historical situations for postmodern literary studies*, New York: Columbia University Press, 1987.

Aske, Martin, 'Critical disfigurings; the "jealous leer malign" in Romantic criticism', in *Questioning Romanticism*, John Beer (ed.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 49–70.

Barrell, John, *English literature in history, 1730–80: an equal, wide survey*, London: Hutchinson, 1983.

The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: 'the body of the public', New Haven, CT: Yale University Press, 1986.

Behler, Ernst, *German Romantic literary theory*, Cambridge University Press, 1993.

Behrendt, Stephen C., *Shelley and his audiences*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989.

Beiser, Frederick C., *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: the genesis of modern German political thought, 1790–1820*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Berghahn, Klaus L., 'From Classicist to Classical literary criticism, 1730–1806', John R. Blazer (trans.), in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A history of German literary criticism, 1730–1980*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1988, pp. 13–98.

Bialostosky, Don H., *Wordsworth, dialogics, and the practice of criticism*, Cambridge University Press, 1992.

Bromwich, David, *Hazlitt: the mind of a critic*, Oxford University Press, 1983.

'Romantic poetry and the Edinburgh ordinances', *Yearbook of English studies* 19 (1989), 1–16.

Butler, Marilyn, *Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background, 1760–1830*, New York: Oxford University Press, 1981.

'Culture's medium: the role of the review', in Stuart Curran (ed.), *The Cambridge companion to British Romanticism*, Cambridge University Press, 1993, pp. 120–47.

Bygrave, Stephen, 'Land of the giants: gaps, limits and audiences in Coleridge's *Biographia literaria*', in *Beyond Romanticism: new approaches to texts and contexts, 1780–1832*, London: Routledge, 1992, pp. 32–52.

Carlson, Julie A., *In the theatre of Romanticism: Coleridge, nationalism, women*, Cambridge University Press, 1994.

Chandler, James K., *Wordsworth's second nature: a study of the poetry and politics*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.

'Representative men, spirits of the age, and other Romantic types', in Kenneth R. Johnston *et al.* (eds.), *Romantic revolutions: criticism and theory*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990, pp. 104–32.

Christensen, Jerome, *Coleridge's blessed machine of language*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Practicing enlightenment: Hume and the formation of a literary career, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1987.

Lord Byron's strength: Romantic writing and commercial society, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Eagleton, Terry, *The function of criticism: from 'The spectator' to post-structuralism*, London: Verso, 1984.

Engell, James, *The creative imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Friedrichsmeyer, Sara, 'Caroline Schlegel-Schelling: "a good woman, and no heroine" ', in Katherine R. Goodman and Edith Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus: German women writers around 1800*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992.

Furniss, Tom, *Edmund Burke's aesthetic ideology: language, gender, and political economy in revolution*, Cambridge University Press, 1993.

Gilmartin, Kevin, *Print politics: the press and radical opposition in early nineteenth-century England*, Cambridge University Press, 1996.

Goodman, Dena, *The republic of letters: a cultural history of the French Enlightenment*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

Gross, John, *The rise and fall of the man of letters: aspects of English literary life since 1800*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1969.

Guillory, John, *Cultural capital: the problem of literary canon formation*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

Habermas, Jürgen, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, Thomas Burger (trans.), Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.

Hamilton, Paul, *Coleridge's poetics*, Oxford: Blackwell, 1983.

Heyck, T[homas] W[illiam], *The transformation of intellectual life in Victorian England*, London: Croom Helm, 1982.

Hohendahl, Peter (ed.), *A history of German literary criticism, 1730–1980*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1988.

Hogle, Jerrold E., *Shelley's process: radical transference and the development of his major works*, New York: Oxford University Press, 1988.

Izenberg, Gerald N., *Impossible individuality: Romanticism, revolution, and the origins of modern selfhood, 1787–1802*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Jacobus, Mary, 'The art of managing books', in Arden Reed (ed.), *Romanticism and language*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984, pp. 215–46.

Keen, Paul, 'Whispers in the state: Romanticism and the public sphere', diss. University of York, 1996.
Kinnaird, John, *William Hazlitt, critic of power*, New York: Columbia University Press, 1978.
Klancher, Jon P., *The making of English reading audiences, 1790–1832*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1987.
Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, Philip Barnard and Cherel Lester (trans.), Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
Leask, Nigel, *The politics of imagination in Coleridge's critical thought*, New York: St Martin's Press, 1988.
Levine, Joseph M., *The battle of the books: history and literature in the Augustan age*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
Marino, Adrian, 'Literature and ideology in the republic of letters', in François Jost (ed.), *Aesthetics and the literature of ideas: essays in honor of A. Owen Aldridge*, Newark, DE: University of Delaware Press, 1990, pp. 214–24.
McGann, Jerome J., *Social values and poetic acts: the historical judgment of literary work*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Mellor, Anne K., *Romanticism & gender*, New York: Routledge, 1993.
'A criticism of their own: Romantic women literary critics', in John Beer (ed.), *Questioning Romanticism*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 29–48.
Park, Roy, *Hazlitt and the spirit of the age: abstraction and critical theory*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
Pfau, Thomas, *Wordsworth's profession: form, class, and the logic of early Romantic cultural production*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.
Poovey, Mary, *The proper lady and the woman writer: ideology and style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.
Reiss, Timothy J., *The meaning of literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
Roper, Derek, *Reviewing before the 'Edinburgh', 1788–1802*, London: Methuen, 1978.
Rose, Mark, *Authors and owners: the invention of copyright*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
Schoenfield, Mark, 'Regulating standards: the *Edinburgh review* and the circulations of judgement', *Wordsworth circle* 24 (1993), pp. 148–51.
The professional Wordsworth: law, labor, and the poet's contract, Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.
Schulte-Sasse, Jochen, 'The concept of literary criticism in German Romanticism, 1795–1810', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A history of German literary criticism, 1730–1980*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1988, pp. 99–177.
Seyhan, Azade, *Representation and its discontents: the critical legacy of German Romanticism*, Berkeley, CA: University of California Press, 1992.
Simpson, David, *Romanticism, nationalism and the revolt against theory*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

Siskin, Clifford, *The work of writing: literature and social change in Britain, 1700–1830*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1998.
Swann, Karen, 'Literary gentlemen and lovely ladies: the debate on the character of Christabel', *ELH* 52 (1985), pp. 397–418.
Wellek, René, *A history of modern criticism: 1750–1950*, New Haven, CT: Yale University Press, 1955, 8 vols.
Woodmansee, Martha, *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics*, New York: Columbia University Press, 1994.
Zionkowski, Linda, 'Territorial disputes in the republic of letters: canon formation and the literary profession', *The eighteenth century: theory and interpretation* 31 (1990), pp. 3–22.

15 Women, gender and literary criticism

Primary sources

Alcock, Mary, 'A receipt for writing a novel', in Joanna Hughes (ed.), *Poems*, London: Dilly, 1799, pp. 89–93.
Anon., 'The living poets of England. Mrs Hemans', *The literary magnet* 4 (March 1826), pp. 113–21.
'The poetry of Miss Landon', *The literary magnet* n.s. 1 (January 1827), pp. 3–5.
Arnim, Bettina von, *Die Günderode*, in Walter Schmitz and Sibylle von Steinsdorff (eds.), *Werke und Briefe*, 4 vols., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1986, I: 295–746.
Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, in Walter Schmitz and Sibylle von Steinsdorff (eds.), *Werke und Briefe*, vol. II, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, 4 vols. (trans. *Goethe's correspondence with a child*, Boston: Houghton Mifflin, 1868).
Austen, Jane, *Jane Austen's letters to her sister Cassandra and others*, R. W. Chapman (ed.), London: Oxford University Press, 1952.
Persuasion, Patricia Ann Meyer Spacks (ed.), New York: Norton, 1995.
Northanger Abbey, Claire Grogan (ed.), Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1996.
Baillie, Joanna, 'Introductory discourse', *A series of plays*, 1798, rpt. London: Routledge, 1996, I: 1–72.
Barbauld, Anna Letitia, *The works of Anna Lætitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin*, 2 vols., London: Longman, 1825.
The poems of Anna Letitia Barbauld, William McCarthy and Elizabeth Kraft (eds.), Athens, GA: University of Georgia Press, 1994.
'On the pleasure derived from objects of terror, with Sir Bertrand, a fragment', Michael Gamer (ed.), http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic/barbauldessays.html.
Barbauld, Anna Letitia (ed.), *Poetical works of Mr. William Collins*, London: Cadell and Davies, 1802.
The correspondence of Samuel Richardson, London: Richard Phillips, 1804.
The British novelists, 50 vols., London: Rivington, 1810.

Burney, Fanny, *Diary and letters of Madame d'Arblay*, Charlotte Barrett (ed.), 7 vols., London: Henry Colburn, 1842–6.

Byron, George Gordon Lord, *The complete works*, Jerome J. McGann (ed.), 7 vols., Oxford University Press, 1986.

Coleridge, Samuel T., '*The mysteries of Udolpho*, by Ann Radcliffe', *The critical review* 24 (August 1794), pp. 361–72.

'*The Italian*, by Ann Radcliffe', *The critical review* 28 (June 1798), pp. 166–9.

'*Hubert de Sevrac*, by Mary Robinson', *The critical review* 28 (August 1798), p. 472.

The complete poetical works of Samuel Taylor Coleridge, Ernest Harley Coleridge (ed.), 2 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1912.

The notebooks of Samuel Taylor Coleridge, Kathleen Coburn (ed.), 3 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

The friend, Barbara E. Rooke (ed.), 2 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969.

Table-talk, Carl Woodring (ed.), 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic/coleridge.reviews, Michael Gamer (ed.).

Edgeworth, Maria, *Letters for literary ladies*, London: Johnson, 1795.

Letters from England 1813–1844, Christina Colvin (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1971.

Genlis, Stéphanie-Félicité, Comtesse de, 'Le femme auteur', *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, 3 vols., Paris: Maradin, 1802, III: 51–150.

De l'influence des femmes sur la littérature française, Paris: Lecointe et Durey, 1826.

Goethe, Johann Wolfang, *Faust*, Walter Arndt (trans.), New York: Norton, 1976.

Plays, Charles W. Passage (trans.), New York: Frederick Ungar, 1980.

Hays, Mary, *Female biography; or memoirs of illustrious and celebrated women, of all ages and countries*, London: Phillips, 1803.

Hazlitt, William, *Lectures on the English poets*, in *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., London: J. M. Dent, 1930–34, V: 1–168.

Hemans, Felicia, *Records of woman*, Donald H. Reiman (ed.), 1828, rpt. New York: Garland, 1978.

'Scenes and passages from the "Tasso" of Goethe', *New monthly magazine and literary journal* n.s. 3 (1834), pp. 1–5.

Hitchener, Elizabeth, *The weald of Sussex*, London: Barlow, 1821.

Letters of Elizabeth Hitchener to Percy Bysshe Shelley, Philadelphia, PA: West, 1926.

Inchbald, Elizabeth Simpson, *The British theatre*, 25 vols., London: Longman, 1808.

Jameson, Anna, *Characteristics of women, moral, poetical, and historical*, 2nd edn, New York: Wiley and Putnam, 1847.

Jeffrey, Francis, '"Records of woman" and "The forest sanctuary" by Felicia Hemans', *Edinburgh review* 50 (October 1829), pp. 32–47.

Jewsbury, Maria Jane, *Phantasmagoria*, 2 vols., London: Hurst, 1825.
The history of an enthusiast, in *The three histories*, London: Westley, 1830.
Occasional papers, Eric W. Gillett (ed.), London: Oxford University Press, 1932.
Landon, Letitia Elizabeth, *The Venetian bracelet*, London: Longman, 1829.
Critical writings, F. J. Sypher (ed.), Delmar, NY: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1996.
Letitia Elizabeth Landon: selected writings, Jerome J. McGann and Daniel Riess (eds.), Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1997.
Lazarus, Rachel Mordecai, *The education of the heart: the correspondence of Rachel Mordecai Lazarus and Maria Edgeworth*, Edgar E. MacDonald (ed.), Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977.
Mitford, Mary Russell, *Narrative poems on the female character in the various relations of human life*, London: Rivington, 1813.
The friendships of Mary Russell Mitford as recorded in letters from her literary correspondents, A. G. L'Estrange (ed.), New York: Harper, 1882.
More, Hannah, *Hints towards forming the character of a young princess*, 2 vols., London: Cadell and Davies, 1805.
Strictures on the modern system of female education, 1799, rpt. New York: Garland, 1974.
Morgan, Sydney Owenson, Lady *Memoirs: autobiography, diaries and correspondence*, London: Allen, 1862.
Naubert, Benedikte, *'Sich rettend aus der kalten Würklichkeit': die Briefe Benedikte Nauberts*, Nikolaus Dorsch (ed.), Frankfurt am Main: Lang, 1986.
Owenson, Sydney, Lady Morgan, *Memoirs: autobiography, diaries and correspondence*, London: W. H. Allen, 1862.
Piozzi, Hester, *Autobiography, letters and literary remains of Mrs Piozzi*, A. Hayward (ed.), London: Longman, 1861.
Polwhele, Richard, *The unsex'd females: a poem*, London: Cadell and Davies, 1798.
Radcliffe, Ann, 'On the supernatural in poetry', *The new monthly magazine* 16 (1826), pp. 145–52.
Reeve, Clara, *The progress of romance through times, countries, and manners*, 1785, rpt. New York: Garland, 1970.
Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 1796, rpt. Delmar, NY: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1995.
Rousseau, Jean-Jacques, *Julie, ou la nouvelle Héloise*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris: Gallimard, 1961 (trans. Philip Stewart and Jean Vache, *Julie, or the new Heloise*, in *The collected writings of Rousseau*, vol. VI, Roger D. Masters and Christopher Kelly (eds.), Hanover, NH: University Press of New England, 1997).
Schelling, Karoline, *Caroline: Briefe aus der Frühromantik*, Erich Schmidt (ed.), 2 vols., Leipzig: Insel, 1913.
Schiller, Friedrich von, *Naïve and sentimental poetry, On the sublime*, Julius A. Elias (trans.), New York: Ungar, 1966.
Schlegel, Dorothea Veit, *Florentin: Roman, Fragmente, Varianten*, Liliane Weissberg (ed.), Frankfurt am Main: Ullstein, 1987 (trans. Edwina Lawler and Ruth Richardson, *Florentin*, Lewiston, NY: Mellen, 1988).

Schlegel, Friedrich, 'Fragmente', in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 35 vols., Ernst Behler and Hans Eichner (eds.), Munich: Schöningh, 1958, II: 147–272.

Lucinde, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. V: *Dichtungen*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1962, 35 vols., pp. 1–92 (trans. Peter Firchow, *Friedrich Schlegel's 'Lucinde' and the fragments*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1971).

Gespräch über die Poesie, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1967, pp. 284–362 (trans. Ernst Behler and Roman Struc, *Dialogue on poetry and literary aphorisms*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1968, pp. 51–117).

'Fragments', in *German aesthetic and literary criticism: the Romantic ironists and Goethe*, Kathleen Wheeler (ed.), Cambridge University Press, 1984, pp. 40–80.

Schlegel-Schelling, Cardine, *Caroline: Briefe aus der Frühromantik*, Erich Schmidt (ed.), 2 vols., Leipzig: Insel, 1913.

Seward, Anna, *Poetical works of Anna Seward with extracts from her literary correspondence*, Walter Scott (ed.), 3 vols., London: Longman, 1810.

Shelley, Mary Wollstonecraft, *The journals of Mary Shelley, 1814–1844*, Paula Feldman and Diana Scott-Kilvert (eds.), 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1987.

Frankenstein, or, the modern Prometheus, David L. Macdonald and Kathleen Scherf (eds.), Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1994.

Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's poetry and prose: authoritative texts, criticism*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1979.

Smith, Charlotte, *Desmond*, 1792, rpt. New York: Garland, 1974.

Marchmont, 1796, rpt. Delmar, NY: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1989.

The poems of Charlotte Smith, Stuart Curran (ed.), New York: Oxford University Press, 1993.

Staël, Anne-Louise-Germaine Necker de, *Corinne; ou, l'Italie*, Paris: Nicolle, 1807 (trans. Avriel H. Goldberger, *Corinne, or, Italy*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987).

De l'Allemagne, 3 vols. Paris: Nicolle, 1813 (*Germany*, 3 vols., London: John Murray, 1813).

De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales, Paris: Charpentier, 1887.

Essai sur les fictions; De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, Michel Tournier (ed.), Paris: Editions Ramsay, 1979 (*A treatise on the influence of the passions upon the happiness of individuals and nations*, London: Cawthorn, 1798).

An extraordinary woman: selected writings of Germaine de Staël, Vivian Folkenflik (trans.), New York: Columbia University Press, 1987.

Delphine, Avriel H. Goldberger (trans.), DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1995.

Varnhagen, Rahel, *Gesammelte Werke*, Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert, and Rahel E. Steiner (eds.), 10 vols., Munich: Mattes & Seitz, 1983.

Williams, Helen Maria, *Peru: a poem*, London: Cadell, 1784.
Julia, Gina Luria (ed.), 2 vols., 1790, rpt. New York: Garland, 1974.
Wollstonecraft, Mary, *Mary, a fiction and The wrongs of woman*, 1798, rpt. Gary Kelly (ed.), London: Oxford University Press, 1976.
The collected letters of Mary Wollstonecraft, Ralph M. Wardle (ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.
Vindication of the rights of woman, in *A vindication of the rights of men*, David L. MacDonald and Kathleen Scherf (eds.), Peterborough, Ont.: Broadview, 1997.

Secondary sources

Armstrong, Isobel, 'The gush of the feminine: how can we read women's poetry of the Romantic period?' in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 13–32.
Baumer, Konstanze, *Bettina, Psyche, Mignon: Bettina von Arnim und Goethe*, Stuttgart: Heinz, 1986.
Behler, Ernst, *Irony and the discourse of modernity*, Seattle, WA: University of Washington Press, 1990.
'Die Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel', in Ernst Behler (ed.), *Athenäum: Jahrbuch für Romantik* (1991), pp. 13–40.
Behrendt, Stephen, 'Mary Shelley, *Frankenstein*, and the woman writer's fate', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 69–87.
Besser, Gretchen R., *Germaine de Staël revisited*, New York: Twayne, 1994.
Bohls, Elizabeth, *Women travel writers and the language of aesthetics, 1716–1818*, Cambridge University Press, 1995.
Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit: exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
Brantner, Christina E., 'Frühromantische Frauengestalten in Dorothea Veits Roman *Florentin* (1801)', *Michigan Germanic studies* 17 (1991), pp. 51–70.
Brown, Chandos Michael, 'Mary Wollstonecraft, or, the female illuminati: the campaign against women and "modern philosophy" in the early republic', *Journal of the early republic* 15 (1995), pp. 389–424.
Brown, Nathaniel, *Sexuality and feminism in Shelley*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
Burroughs, Catherine B., *Closet stages: Joanna Baillie and the theater theory of British Romantic women writers*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania, 1997.
Carlson, Julie A., *In the theatre of Romanticism: Coleridge, nationalism, women*, Cambridge University Press, 1994.
'Forever young: Master Betty and the queer stage of youth in English Romanticism', in Thomas Pfau and Rhonda Ray Kercsmar (eds.), *Rhetorical and cultural dissolution in Romanticism*, Special Issue, *South Atlantic quarterly* 95 (1996), pp. 575–602.
Cohen, Paula M., 'Jane Austen's rejection of Rousseau: a novelistic and feminist initiation', *Papers on language and literature* 30 (1994), pp. 215–34.

Cole, Lucinda, '(Anti)feminist sympathies: the politics of relationship in Smith, Wollstonecraft, and More', *ELH* 58 (1991), pp. 107–40.

Curran, Stuart 'Romantic poetry: the I altered', in Mellor (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, pp. 185–207.

DeJean, Joan, 'Portrait of the artist as Sappho', in Gutwirth, Goldberger and Szmurlo (eds.), *Germaine de Staël*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991, pp. 122–37.

Ellison, Julie, *Delicate subjects: Romanticism, gender, and the ethics of understanding*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

Eubanks, Kevin, 'Minerva's veil: Hemans, critics, and the construction of gender', *European Romantic review* 8 (1997), pp. 341–59.

Favret, Mary A., 'A woman writes the fiction of science: the body in *Frankenstein*', *Genders* 14 (1992), pp. 50–65.

Romantic correspondence: women, politics, and the fiction of letters, Cambridge University Press, 1993.

Feldman, Paula R. and Theresa M. Kelley (eds.), *Romantic women writers: voices and countervoices*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995.

Ferguson, Moira, *Subject to others: British women writers and colonial slavery, 1670–1834*, New York: Routledge, 1992.

'Janet Little and Robert Burns: the politics of the heart', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 207–22.

Fermon, Nicole, *Domesticating passions: Rousseau, woman, and the nation*, Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

Fraiman, Susan, 'Jane Austen and Edward Said: gender, culture, and imperialism', *Critical inquiry* 21 (1995), pp. 805–21.

Franklin, Caroline, '"At once above – beneath her sex": the heroine in Regency verse romance', *Modern language review* 84 (1989), pp. 273–88.

'"Quiet cruising o'er the ocean woman": Byron's *Don Juan* and the woman question', *Studies in Romanticism* 29 (1990), pp. 603–31.

Frederiksen, Elke P. and Katherine R. Goodman (eds.), *Bettina Brentano von Arnim: gender and politics*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 1995.

Fredricks, Nancy, 'On the sublime and beautiful in Shelley's *Frankenstein*', *Essays in literature* 23 (1996), pp. 178–89.

Friedrichsmeyer, Sara, *The androgyne in German Romanticism: Friedrich Schlegel, Novalis and the metaphysics of love*, New York: Lang, 1983.

'Caroline Schlegel-Schelling: "a good woman and no heroine"', in Goodman and Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 115–36.

Furniss, Tom, 'Nasty tricks and tropes: sexuality and language in Mary Wollstonecraft's *Rights of woman*', *Studies in Romanticism* 32 (1993), pp. 177–209.

Furst, Lilian, *The contours of European Romanticism*, London: Macmillan, 1979.

Giuliano, Cheryl Fallon, 'Gulnare/Kaled's "untold" feminization of Byron's Oriental tales', *Studies in English literature, 1500–1900* 33 (1993), pp. 785–807.

Goodman, Dena, *The republic of letters: a cultural history of the French Enlightenment*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

Goodman, Katherine R. and Edith Waldstein (eds.), 'Introduction', *In the shadow of Olympus: German women writers around 1800*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 1–27.

Goslee, Nancy, 'Witch or pawn: women in Scott's narrative poetry', in Mellor (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, pp. 115–36.

Greenfield, Susan C., ' "Abroad and at home": sexual ambiguity, miscegenation, and colonial boundaries in Edgeworth's *Belinda*', *PMLA* 112 (1997), pp. 214–28.

Gubar, Susan, 'Feminist misogyny: Mary Wollstonecraft and the paradox of "it takes one to know one" ', *Feminist studies* 20 (1994), pp. 453–73.

Gutwirth, Madelyn, *Madame de Staël, novelist: the emergence of the artist as woman*, Urbana, IL: University of Illinois Press, 1978.

The twilight of the goddesses: women and representation in the French Revolutionary era, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

Gutwirth, Madelyn, Avriel Goldberger and Karyna Szmurlo (eds.), *Germaine de Staël: crossing the borders*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

Harding, Anthony J. 'Felicia Hemans and the effacement of woman', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 138–49.

Helfer, Martha B., 'Dorothea Veit-Schlegel's *Florentin*: constructing a feminist Romantic aesthetic', *German quarterly* 69 (1996), pp. 144–60.

Henderson, Andrea, 'Passion and fashion in Joanna Baillie's "Introductory discourse" ', *PMLA* 112 (1997), pp. 198–213.

Hofkosh, Sonia, 'Sexual politics and literary history: William Hazlitt's Keswick escapade and Sarah Hazlitt's *Journal*', in Mary A. Favret and Nicola J. Watson (eds.), *At the limits of Romanticism: essays in cultural, feminist, and materialist criticism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994, pp. 125–42.

Hohoff, Curt, 'Lucinde und die Theorie der Liebe', in *Schnittpunkte: gesammelte Aufsätze*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1963, pp. 123–32.

Homans, Margaret, *Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

'Keats reading women, women reading Keats', *Studies in Romanticism* 29 (1990), pp. 341–70.

Jacobus, Mary, *Romanticism and sexual difference: essays on 'The prelude'*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Kelley, Theresa M., *Reinventing allegory*, Cambridge University Press, 1997.

Kelsall, Malcolm, 'The slave-woman in the harem', *Studies in Romanticism* 31 (1992), pp. 315–31.

Kohn, Denise, 'Reading *Emma* as a lesson on "ladyhood": a study in the domestic "Bildungsroman" ', *Essays in literature* 22 (1995), pp. 45–58.

Kohlenbach, Margarete, 'Women and artists: E. T. A. Hoffmann's implicit critique of early Romanticism', *Modern language review* 89 (1994), pp. 659–73.

Kuzniar, Alice, 'Hearing woman's voices in *Heinrich von Ofterdingen*', *PMLA* 107 (1992), pp. 1196–1207.

Kuzniar, Alice (ed.), *Outing Goethe and his age*, Stanford University Press, 1996.
Langbauer, Laurie 'An early romance: motherhood and women's writing in Mary Wollstonecraft's novels', in Mellor (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, pp. 208–19.
Levin, Susan M., *Dorothy Wordsworth and Romanticism*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987.
'The gypsy is a jewess: Harriet Abrams and theatrical Romanticism', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 236–51.
Linkin, Harriet Kramer, 'Romanticism and Mary Tighe's *Psyche*: peering at the hem of her blue stockings', *Studies in Romanticism* 35 (1996), pp. 55–72.
London, Beth, 'Mary Shelley, *Frankenstein*, and the spectacle of masculinity', *PMLA* 108 (1993), pp. 253–67.
Lonsdale, Roger (ed.), Introduction, *Eighteenth-century women poets*, Oxford University Press, 1990, pp. xxi–xlvii.
Lootens, Tricia, 'Hemans and home: Victorianism, feminine "internal enemies", and the domestication of national identity', *PMLA* 109 (1994), pp. 238–53.
Lukács, Georg, 'Richness, chaos and form: a dialogue concerning Laurence Sterne', in Anna Bostock (trans.), *Soul and form*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1974, pp. 124–51.
Luther, Susan, 'A stranger minstrel: Coleridge's Mrs. Robinson', *Studies in Romanticism* 33 (1994), pp. 391–409.
Malraux, Clara, *Rahel, ma grande soeur: un salon littéraire à Berlin au temps du romantisme*, Paris: Ramsay, 1980.
Manning, Peter J., *Byron and his fictions*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 1978.
Marso, Lori, *(Un)manly citizens: the subversive feminine presence in J. J. Rousseau and Germaine de Staël*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1998.
Maurer, Shawn Lisa, 'The female (as) reader: sex, sensibility and the maternal in Wollstonecraft's fictions', *Essays in literature* 19 (Spring 1992), pp. 36–54.
McCarthy, William, '"We hoped the *woman* was going to appear": repression, desire and gender in Anna Letitia Barbauld's early poems', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 113–37.
McGann, Jerome J., *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*, Oxford University Press, 1996.
McKee, Patricia, *Public and private: gender, class, and the British novel (1764–1878)*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.
Mellor, Anne K., *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters*, New York: Routledge, 1988.
Romanticism and gender, New York: Routledge, 1993.
'A criticism of their own: Romantic women literary critics', in *Questioning Romanticism*, John Beer (ed.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 29–48.
'Righting the wrongs of woman: Mary Wollstonecraft's *Maria*', *Nineteenth-century contexts* 19 (1996), pp. 413–24.

'Sex, violence, and slavery: Blake and Wollstonecraft', *Huntington Library quarterly* 58 (1996), pp. 345–70.
'The female poet and the poetess: two traditions of British women's poetry, 1780–1830', *Studies in Romanticism* 36 (1997), pp. 261–76.
Mellor, Anne K. (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988.
Mellor, Anne K. and Richard E. Matlak (eds.), *British literature, 1780–1830*, Fort Worth, TX: Harcourt Brace, 1996.
Moskal, Jeanne, 'Gender, nationality, and textual authority in Lady Morgan's travel books', in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 171–93.
Myers, Mitzi, 'Sensibility and the "walk of reason": Mary Wollstonecraft's literary reviews as cultural critique', in Syndy McMillen Conger (ed.), *Sensibility in transformation: creative resistance to sentiment from the Augustans to the Romantics*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1990, pp. 120–46.
Pascoe, Judith, *Romantic theatricality: gender, poetry, and spectatorship*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.
Richardson, Alan, 'Romanticism and colonization of the feminine', in Mellor (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, pp. 13–25.
Robinson, Daniel, 'Theodicy vs. feminist strategy in Mary Wollstonecraft's fiction', *Eighteenth-century fiction* 9 (1997), pp. 183–202.
Ross, Marlon B., *The contours of masculine desire: Romanticism and the rise of women's poetry*, New York: Oxford University Press, 1989.
Safran, Morri (ed.), 'Women of the Romantic period', http://www.cwrl.utexas.edu/~worp.
Schlick, Yael, 'Beyond the boundaries: Staël, Genlis, and the impossible "femme célèbre"', *Symposium* 50 (1996), pp. 50–63.
Schor, Naomi, *George Sand and idealism*, New York: Columbia University Press, 1993.
Scurla, Herbert, *Begegnungen mit Rahel: der Salon der Rahel Levin*, Berlin: Verlag der Nation, 1978.
Setzer, Sharon, 'Mary Robinson's sylphid self: the end of feminine self-fashioning', *Philological quarterly* 75 (1996), pp. 501–20.
Sha, Richard C., *The visual and verbal sketch in British Romanticism*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1998.
Stephan, Inge, 'Weibliche und männliche Autorschaft: zum "Florentin" von Dorothea Schlegel und zur "Lucinde" von Friedrich Schlegel', in *'Wen kümmert's, wer spricht?': zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*, Inge Stephan, Sigrid Weigel and Kerstin Wilhelms (eds.), Cologne: Böhlau, 1991, pp. 83–98.
Swann, Karen, 'Harrassing the Muse', in Mellor (ed.), *Romanticism and feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, pp. 81–92.
Taylor, Irene and Gina Luria, 'Gender and genre: women in British Romantic literature', in Marlene Springer (ed.), *What manner of woman: essays on English and American life and literature*, New York: New York University Press, 1977, pp. 98–123.

Waldstein, Edith J., *Bettina von Arnim and the politics of Romantic conversation*, Columbia, SC: Camden House, 1988.
'Goethe and beyond: Bettina von Arnim's *Correspondenic with a child* and Günderrode', in Goodman and Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 95–114.
Walzer, Arthur E., 'Rhetoric and gender in Jane Austen's *Persuasion*', *College English* 57 (1995), pp. 688–707.
Wang, Orrin N. C., 'The other reasons: female alterity and Enlightenment discourse in Mary Wollstonecraft's *A vindication of the rights of woman*', *Yale journal of criticism* 5 (1991), pp. 129–49.
Warhol, Robyn, 'The look, the body, and the heroine: a feminist–narratological reading of *Persuasion*', *Novel* 26 (Fall 1992), pp. 5–19.
Watson, Jean, 'Coleridge's androgynous ideal', *Prose studies* 6 (1983), pp. 36–56.
Weigel, Sigrid, 'Wider die romantische Mode: zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels *Lucinde*', in *Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument, 1983, pp. 67–82.
Weissberg, Liliane, 'Turns of emancipation: on Rahel Varnhagen's letters', in Goodman and Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 53–70.
Wilson, Carol Shiner and Joel Haefner (eds.), *Re-visioning Romanticism: British women writers, 1776–1837*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1994.
Wolfson, Susan J., 'Feminizing Keats', in *Critical essays on John Keats*, Hermione de Almeida (ed.), Boston, MA: Hall, 1990, pp. 317–56.
'The "domestic affections" and "the spear of Minerva": Felicia Hemans and "the dilemma of gender"', in Wilson and Haefner (eds.), *Re-visioning Romanticism*, Philadelphia, PA: University of Pennyslvania Press, 1994.
'"A problem few dare imitate": *Sardanapalus* and "effeminate character"', *ELH* 58 (1991), pp. 867–902.
'Gendering the soul' in Feldman and Kelley (eds.), *Romantic women writers*, Hanover, NH: University Press of New England, 1995, pp. 33–68.
'Romanticism and gender', in *A companion to Romanticism*, Duncan Wu (ed.), Oxford: Blackwell, 1998, pp. 385–96.
Women critics, 1660–1820: an anthology, Folger Collective on Early Women Critics (ed.), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.
Zantop, Susanne, 'The beautiful soul writes herself: Friedrike Helene Unger and the "Grosse Göthe"', in Goodman and Waldstein (eds.), *In the shadow of Olympus*, Albany, NY: State University of New York Press, 1992, pp. 29–52.

16 Literary history and historicism

Primary sources

Campbell, Thomas, 'An essay on English poetry', in *Specimens of the British poets: with biographical and critical notices, and an essay on English poetry*, London: John Murray, 1819.

Carlyle, Thomas, *Critical and miscellaneous essays*, H. D. Traill (ed.), 5 vols., New York: AMS Press, 1969.

Chambers, Robert, *History of the English language and literature*, 4th edn, Edinburgh: Chambers 1837.

Chateaubriand, François-René de, *The genius of Christianity: or, the spirit and beauty of the Christian religion*, Charles I. White (trans.), New York: Fertig, 1976.

De Quincey, Thomas, *The collected writings of Thomas De Quincey*, new edn, David Masson (ed.), 14 vols., Edinburgh: Black, 1889–90.

Dunlop, John Colin, *History of prose fiction: a new edition revised with notes, appendices and index*, Henry Wilson (ed.), new edn, 2 vols., New York: AMS Press, 1969.

Gervinus, Georg Gottfried, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 5 vols., Leipzig: Engelmann, 1835–42.

'Prinzipien einer deutschen Literaturgeschichtsschreibung', in *Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte: ein Lesebuch zur Fachgeschichte der Germanistik*, Thomas Cramer and Horst Wenzel (eds.), Munich: Fink, 1975, pp. 19–64.

Hallam, Henry, *Introduction to the literature of Europe in the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries*, Paris: Baudry, 1839.

Herder, Johann Gottfried, *Sämmtliche Werke*, Bernhard Ludwig Suphan (ed.), 33 vols., Hildesheim: Georg Olms, 1967–8.

Hurd, Richard, *Letters on chivalry and romance, with the third Elizabethan dialogue*, Edith J. Morley (ed.), London: Frowde, 1911.

Jeffrey, Francis, *Contributions to the 'Edinburgh review'*, 3 vols., London: Longman Borown, Green & Longmans, 1846.

Marsch, Edgar (ed.), *Über Literaturgeschichtsschreibung: die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

Pushkin, Alexander, 'On classical and romantic poetry', in *The critical prose of Alexander Pushkin*, Carl R. Proffer (ed. and trans.), Bloomington, IN: Indiana University Press, 1969, pp. 35–8.

Schlegel, August Wilhelm von, *A course of lectures on dramatic art and literature*, Alexander James William Morrison (ed.), John Black (trans.), Bohn's Standard Library 46, London: Bell & Sons, 1886.

Schlegel, Friedrich von, *Geschichte der alten und neuen Literatur, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Hans Eichner (ed.), vol. VI, Munich: Schöningh, 1961.

Studien des klassischen Altertums, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Ernst Behler (ed.), vol. I, Munich: Schöningh, 1979.

Shelley, Percy Bysshe, 'Defence of poetry', in *Complete works*, Roger Ingpen and Walter E. Peck (eds.), vol. VII, New York: Gordian Press, 1965, 10 vols.

Secondary sources

Ansel, Michael, 'Auf dem Weg zur Verwissenschaftlichung der Literaturgeschichtsschreibung: Heines Abhandlung *Zur Geschichte der Religion und*

Philosophie in Deutschland und *Die romantische Schule*', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 17.2 (1992), pp. 61–94.

Behler, Ernst, 'Problems of origin in modern literary history', in *Theoretical issues in literary history*, David Perkins (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, pp. 9–34.

'Concepts of literary history in the comparative literary history of the Schlegel brothers', in *Comparative literary history as discourse: in honor of Anna Balakian*, Mario J. Valdés, Daniel Javitch and A. Owen Aldridge (eds.), Bern: Peter Lang, 1992, pp. 23–40.

Brewer, Daniel, 'Political culture and literary history: La Harpe's *Lycée*', *Modern language quarterly* 58 (1997), pp. 163–84.

Dierkes, Hans, *Literaturgeschichte als Kritik: Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung*, Studien zur deutschen Literatur 63, Tübingen: Niemeyer, 1980.

Mandelkow, Karl Robert, 'Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik', in *Europäische Romantik 1*, Karl Robert Mandelkow (ed.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 14, Wiesbaden: Athenaion, 1982, pp. 49–82.

Moody, Jane, ' "Fine word, legitimate!": toward a theatrical history of Romanticism', *Texas studies in literature and language* 38 (1996), pp. 223–44.

Niggl, Günter, 'Die Anfänge der romantischen Literaturgeschichtsschreibung: Friedrich und August Wilhelm Schlegel', in *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, Nicholas Saul (ed.), Munich: Iudicium Verlag, 1991, pp. 265–81.

Rosenberg, Rainer, *Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik: Literaturgeschichtsschreibung*, Berlin: Akademie-Verlag, 1981.

Seyhan, Azade, 'Cannons against the canon: representations of tradition and modernity in Heine's literary history', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989), pp. 494–520.

Szondi, Peter, 'Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit', in *Poetik und Geschichtsphilosophie 1*, Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 11–265.

Wellek, René, *The rise of English literary history*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1941.

17 Literature and the other arts

Primary sources

Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (ed.), Paris: Gallimard, 1951.

Delacroix, Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, André Joubin (ed.), 2 vols., Paris: Plon, 1932 (trans. Walter Pach, *The journal of Eugène Delacroix*, New York: Crown, 1948).

Eitner, Lorenz (ed.), *Neoclassicism and Romanticism, 1750–1850: sources and documents*, 2 vols., Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970.

Hazlitt, William, *The complete works of William Hazlitt*, P. P. Howe (ed.), 21 vols., New York: AMS Press, 1967.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: lectures on fine art*, T. M. Knox (trans.), vol. I, Oxford: Clarendon Press, 1975, 2 vols.
Herder, Johann Gottfried, 'Die kritischen Wälder', *Werke*, 10 vols., vol. II: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767–1781*, Gunter E. Grimm (ed.), Bibliothek deutscher Klassiker 95, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 9–442.
Hoffmann, E. T. A., *Werke*, Georg Ellinger (ed.), 15 vols., Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1900.
Kant, Immanuel, *Critique of judgment*, Werner S. Pluhar (trans.), Indianapolis, IN: Hackett, 1987.
Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*, Edward Allen McCormick (trans.), Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1984.
Liszt, Franz, 'Berlioz und seine Harold-Symphonie', in *Gesammelte Schriften*, Lina Ramann (ed.), 6 vols., Leipzig: Breitkopf & Härtel, V: 58ff.
Mill, John Stuart, *Essays on poetry*, F. Parvin Sharpless (ed.), Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1976.
Nietzsche, Friedrich, *The birth of tragedy*, Walter Kaufmann (trans.), New York: Vintage, 1967.
Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. III: *Das philosophische Werk II*, Richard H. Samuel (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, 5 vols.
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on art*, Robert R. Wark (ed.), San Marino, CA: Huntington Library, 1959.
Richter, Jean Paul Friedrich, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, vol. V, Munich: Carl Hanser, 1963.
Rousseau, Jean-Jacques, and Johann Gottfried Herder, *On the origin of language*, John H. Moran and Alexander Gode (trans.), New York: Ungar, 1966.
Ruskin, John, *Modern painters*, 6 vols., London: George Allen, 1911.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *The philosophy of art*, Douglas W. Stott (ed. and trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
Schiller, Friedrich, 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen', in *Werke und Briefe*, vol. VIII: *Theoretische Schriften*, Rolf-Peter Janz (ed.), 12 vols., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, pp. 556–676 (trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby, *On the aesthetic education of man*, Oxford: Clarendon Press, 1967).
Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Jacob Minor (ed.), 3 vols., Heilbronn: Henninger, 1884.
Schlegel, Friedrich, *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, Hans Eichner (ed.), Munich: Schöningh, 1967, pp. 284–362.
Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, E. F. J. Payne (trans.), 2 vols., New York: Dover, 1969.
Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's poetry and prose: authoritative texts, criticism*, Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), New York: Norton, 1977.
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen über Ästhetik*, K. W. L. Heyse (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, Silvio Vietta and Richard Littlejohns (eds.), 2 vols., Heidelberg: Winter, 1991.
Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften*, Julius Kapp (ed.), 14 vols., Leipzig: Hesse & Becker, 1914.

Secondary sources

Abrams, M. H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.
Adams, Hazard, 'Revisiting Reynolds's *Discourses* and Blake's annotations', in Robert E. Essick and Donald Pearce (eds.), *Blake in his time*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1978, pp. 128–44.
Altick, Richard D., *Paintings from books: art and literature in Britain, 1760–1900*, Columbus, OH: Ohio State University Press, 1985.
Barrell, John, *The birth of Pandora and the division of knowledge*, Basingstoke: Macmillan, 1992.
Barry, Kevin, *Language, music, and the sign: a study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge*, Cambridge University Press, 1987.
Braider, Christopher, *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400–1700*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
Brown, Barry S., 'Sturm und Drang and the Romantic period in music', *Studies in Romanticism* 9 (1970), pp. 269–84.
Brown, Marshall, *Turning points: essays in the history of cultural expressions*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.
Bryson, Norman, *Word and image: French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981.
Chapple, Gerald, Frederick Hall and Hans Schulte (eds.), *The Romantic tradition: German literature and music in the nineteenth century*, Lanham, MD: University Press of America, 1992.
Clark, Kenneth, *The gothic revival: an essay in the history of taste*, 3rd edn, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962.
Dahlhaus, Carl, *Esthetics of music*, William W. Austin (trans.), Cambridge University Press, 1982.
Daverio, John, 'Schumann's systems of musical fragments and *Witz*', in *Nineteenth-century music and the German Romantic ideology*, New York: Schirmer Books, 1993, pp. 49–88.
Eaves, Morris, *William Blake's theory of art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
The counter-arts conspiracy: art and industry in the age of Blake, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
'The sister arts in British Romanticism', in *The Cambridge companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge University Press, 1993, pp. 236–69.
Flaherty, Gloria, *Opera in the development of German critical thought*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.
Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Fried, Michael, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, CA: University of California Press, 1980.

Frye, Northrop, 'Poetry and design in William Blake', in *Blake: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966, pp. 119–26.

The stubborn structure: essays on criticism and society, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970.

Galperin, William H., *The return of the visible in British Romanticism*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Grey, Thomas S., 'Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea', in *Music and text: critical inquiries*, Steven Paul Scher (ed.), Cambridge University Press, 1992, pp. 93–117.

Wagner's musical prose: texts and contexts, Cambridge University Press, 1995.

'*Tableaux vivants*: landscape, history painting, and the visual imagination in Mendelssohn's orchestral music', *Nineteenth-century music* 31 (1997), pp. 38–76.

Hagstrum, Jean H., *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958.

William Blake, poet and painter: an introduction to the illuminated verse, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1964.

Heffernan, James A. W., *The re-creation of landscape: a study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*, Hanover, NH: University Press of New England, 1985.

Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

Kramer, Lawrence, *Music and poetry, the nineteenth century and after*, Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

Kroeber, Karl, *Romantic landscape vision: Constable and Wordsworth*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1975.

British romantic art, Berkeley, CA: University of California Press, 1986.

Larrabee, Stephen A., *English bards and Grecian marbles: the relationship between sculpture and poetry, especially in the Romantic period*, New York: Columbia University Press, 1943.

Lindenberger, Herbert, *Opera in history: from Monteverdi to Cage*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

Lockspeiser, Edward, *Music and painting: a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg*, London: Cassell, 1973.

Mitchell, W. J. Thomas, *Blake's composite art: a study of the illuminated poetry*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

Munsters, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Geneva: Droz, 1991.

Neubauer, John, *The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*, New Haven, CT: Yale University Press, 1986.

Park, Roy, 'Ut pictura poesis': the nineteenth-century aftermath', *Journal of aesthetics and art criticism* 28 (1969), pp. 155–64.

Paulson, Ronald, *Literary landscape: Turner and Constable*, New Haven, CT: Yale University Press, 1982.
Perloff, Marjorie, *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986.
Pfotenhauer, Helmut, *Um 1800: Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen: Niemeyer, 1991.
Rosen, Charles, *The Romantic generation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
The Classical style: Haydn, Mozart, Beethoven, New York: Norton, 1997.
Rosen, Charles and Henri Zerner, *Romanticism and Realism: the mythology of nineteenth-century art*, New York: Viking Press, 1984.
Rosenblum, Robert, *Transformations in late eighteenth-century art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969.
Schweizer, Niklaus Rudolf, *The ut pictura poesis controversy in eighteenth-century England and Germany*, Bern: Herbert Lang, 1972.
Scott, David, *Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1988.
Spaethling, Robert, *Music and Mozart in the life of Goethe*, Columbia, SC: Camden House, 1987.
Weber, William, *The rise of musical classics in eighteenth-century England: a study in canon, ritual, and ideology*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
Wellek, René, 'The concept of Romanticism in literary history', *Concepts of criticism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1963, pp. 128–98.
'The parallelism between literature and the arts', in *English Institute annual: 1941*, New York: AMS Press, 1965, pp. 29–63.
Winn, James A., *Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music*, New Haven, CT: Yale University Press, 1981.

ثبت المصطلحات

a priori	قبليًا
Actio	الإلقاء
Affect	أثر وجدانى
Aleatory	اتفاقى (معتمد على المصادفة)
Alienation	اغتراب
Allegory	مجاز
Allusion	تلميح
Ambiguity	إبهام
Ambivalence	ازدواج
Analogy	تماثل
Androgynous	خنثوى
Antagonism	تناحر
Anticipation	استباق
Anticlimax	هبوط مفاجئ
Aphasia	حبسة
Aphoria	معضلة
Approach	مقاربة
Arbitrary	تحكمى
Archetype	نموذج أصلى
Autological	تتعلق بالذات
Ballad	حكاية شعرية (ذات مقاطع صغيرة)
Bard	شاعر القبيلة

Baroque	باروكى
Bathos	سقوط من الذروة
Being	وجود- كينونة
Bias	تحيز
Bildung	تنشئة – ثقافة – تربية (بالألمانية)
Bildungungsroman	رواية تكوين الشخصية (ألمانية)
Binary	ثنائى
Biography	سيرة شخصية
Blindness and insight	العمى والبصيرة
Buffonery	تهريج
Canon	المعيار
Category	مقولة
Closure	انغلاق
Code	شفرة
Cognitive	معرفى
Collective singular	مفرد جمعى (التاريخ)
Concrete universal	كلى عيانى
Constructive	إنشائى (تأطير يلخص وينتقى ويفسر ويرتب العناصر)
Contrapuntal	طباقى
Critical wit	فطنة نقدية
Data	معطيات
Dispositio	التنسيق
Dithyramb	قصيدة جياشة العواطف

Échapée de vue (into infinity	انفراج المنظر (إلى ما لا نهاية)
Eiron	شخصية ضعيفة ماكرة فى الكوميديا القديمة
Eironia	أسلوب خداع وإخفاء- تستر وتظاهر مثل ادعاء الجهل عند سقراط
Elegiac	رثائى
Eloctio	صياغة العبارة – الفصاحة
Emotion	انفعال
Empathy	تقمص وجدانى
Ethos	الإقناع بالقدوة الحس
Etymology	دراسة أصول الكلمات
Euphemism	لطف التعبير
Extinct	منقرض
Fabula	حكاية خيالية
Faculty	ملكة
Fiction	القص الخيالى
Form as proceeding	تكون الشكل (بوصفه أداء)
Gattung	النوع (بالألمانية)
Gender	التشكل الثقافى للجنس
Genealogical	انتسابى - تحدرى
Genetic	توليدى - تكوينى
Genre	النوع الأدبى
Gestalt	بنية تكاملية
Ground	الأساس
Grundhaltungen	مواقف أساسية (بالألمانية)

Habitus	تطبع
The hermeneutical impor	المغزى التأويلى
Heuristic	كشفي
Hypothesis	الفرض (ما يوضع فى أساس البناء كمرقاة – موقع للصعود نحو هدف ما (يونانية)
Hypotyposis	الإدراج تحت نمط التقريب البلاغى (الاستحضار)
Ideas	المثل الأفلاطونية
Imitatio	محاكاة
Imitatio naturae	محاكاة الطبيعة (باللاتينية)
Inauthenticity	انعدام الأصالة
Interessante poesie	شعر شيق
Intuition	حدس
Inventio	الابتكار
Inversion	العكس
Investigations	أبحاث
Irony	مفارقة - تهكم
Kritik der Urteil	نقد الحكم (كانط)
Lebenskunst	فن الحياة
Lebenskunstsism	شعور فنى إزاء الحياة
Lesbianism	السحاقية
Libido	طاقة نفسية حيوية
Lieu	حيز
Literary autobiography	سيرة ذاتية أدبية

Logos	مخاطبة القول
Lyrical ballades	قصائد قصصية غنائية
Mainstream	تيار سائد
Memoria	التذكر
Metanarrative	سرد شارح (سرد على سرد)
Metasignifier	ما بعد الدال (الدال الشارح)
Metonymy	كناية
Mythos	أسطورة
Nominalism	الاسمية
Ontological	تتعلق بالوجدان
Ontology	نظرية الوجود
Originality	الأصالة (الابتكار)
Otherness	الأخرية
Ovidian epyllion	ملحمة مصغرة (عند أوڤيد)
Parabasis	التعليق الجانبى
Paradigmatic	نموذجي
Parataxis	إرداف
Passion	معاناة – عاطفة مشبوبة
Pathos	مخاطبة المشاعر
Periodization	تحقيب
Peripeteia	انقلاب- تغير مفاجئ إلى الضد
Phenomenological	ظاهرياتى
Philosophische Lehrjahr	سنوات التلمذة الفلسفية (بالألمانية)
Picturesque	فاتن

Poetic tones	ألوان نغمية شعرية
Presentation	التقديم – طريقة العرض
Psychic faculties	قوى نفسانية
Querelle des anciens et modernes	معركة القدامى مع المحدثين
Relevance	مطابقة مقتضى الحال
Res	الأشياء
Rhythm	إيقاع
Romantic grief	لوعة رومانسية
Sacred	مقدس
Sartor restoratos	إنسان معادة صياغته
Skepticism	ارتيابة
Schema	رسم تخطيطى
Semblance proposition	قضية مظهر (تماثل)
Sensibility	حساسية
Signified	مدلول
Signifier	دال
Silenus	نصف إله ربى ديونيزيوس، يصور كرجل احتفالات مسن سكير له قناع مهرج
Spiritualism	روحانية
Springboard	منصة وثب
Style	أسلوب
Sturm und Drang	عاصفة واندفاع (بالألمانية)
Subjectivity	ذاتية

The sublime	الجليل
Substance	الجوهر
Superinduced	شكل مضاف (إلى المضمون)
Suspiria de profundis	تنهدات من الأعماق
Sustainability	قابلية الاستبدال
Symbolism	رمزية
Symphilosophie	فلسفة تشابكية (بالألمانية)
Sympoesie	شعر تشاركى (بالألمانية)
Synchronic	متزامن
Synecdoche	مجاز مرسل
System	نسق
Taste	ذوق
Topoi	المواضيع المقرة
Tractatus	رسالة (لاتينى)
Transcendental	ترانسندنتالى- متعالٍ (شروط المعرفة القبلية عند كانط)
Verba	الكلمات
West-ostlicher	الديوان الشرقى للمؤلف الغربى
Zeitgeist	روح العصر (بالألمانية)

المحرر في سطور:

مارشال براون *Marshall Brown*

أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن والأستاذ الملحق للموسيقى واللغة الألمانية فى جامعة واشنطن، حيث حرر فصلية اللغة الحديثة: مجلة التاريخ الأدبى *Modern Language: a journal of literary history*، كما كتب شكل الرومانسية الألمانية *The Shape of German Romanticism* (١٩٧٩) والرومانسية المسبقة *Preromanticism* (١٩٩١) ونقاط تحول: مقالات فى تاريخ التعابير الثقافية *Turning Points: Essays in the history of Cultural Expressions* (١٩٩٧)، وحرر الحياة الجليلة *La Via al Sublima* مع جيوفانا فرانشى *Giovanna Franci* وفيتا فارتوناتى *Vita Fartunati* (١٩٨٧)، واستعمالات التاريخ الأدبى (١٩٩٦) والتاريخ الأدبى للقرن الثامن عشر: كتاب مقتطفات من فصلية اللغة الحديثة *Eighteenth Century Literary History: an MLG reader* (١٩٩٩) وكتابه القادم عنوانه النص القوطى *The gothic text*.

المؤلفون فى سطور:

جوناثان أراك *Jonathan Arac* أستاذ اللغة الإنجليزية فى جامعة بتسبرج، وعضو التحرير الجمعى لمجلة الحد اثنان *Boundary 2* . وهو مؤلف الأرواح المفوضة *Commisioned Spirits* (١٩٧٩)، والأنساب النقدية *Critical Genealogies* (١٩٨٧) وهكلبرى فن كصنم وهدف *Huckleberry Finn as Idol and Target* (١٩٩٧)، كما حرر خمسة مجلدات من مقالات أصلية تشمل ما بعد الحداثة والسياسة *Postmodernism and Politics*(١٩٨٦)، وإسهامه فى هذا المجلد يرجع إلى كتابة الذى يجرى العمل فيه لكى ينشر بواسطة مطبوعات جامعة ديوك *Duke University Press* وعنوانه عوالم غير نقية *Impure Worlds*.

چول بلاك *Joel Black* أستاذ مشارك فى الأدب المقارن بجامعة جورجيا، مؤلف جماليان القتل العمد- ودراسة فى الأدب الرومانسى والثقافة المعاصرة *The Aesthetics of Murder, A study in Romantic literature and Contemporary Culture* (١٩٩١) ومقالات عن دى كوينسى *De Quincey* وفوكو *Foucault*وبينشون *Pynchon* وجاديس *Gaddis*. يعكف الآن على دراسات فى الفيلم المعاصر وجماليات أوسكار وايلد والعلم الفرويدي.

مارشال براون *Marshall Brown* أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن والأستاذ الملحق للموسيقى واللغة الألمانية فى جامعة واشنطن، حيث حرر فصلية اللغة الحديثة: مجلة التاريخ الأدبى *Modern Language: a journal of literary history*، كما كتب شكل الرومانسية الألمانية*The Shape of German Romanticism* (١٩٧٩) والرومانسية المسبقة *Preromanticism* (١٩٩١) ونقاط تحول: مقالات فى تاريخ التعابير الثقافية *Turning Points: Essays in the history of Cultural Expressions* (١٩٩٧)، وحرر الحياة الجليلة *La Via al Sublima* مع جيوفانا فرانشى *Giovanna Franci* وفيتا فارتوناتى *Vita Fartunati* (١٩٨٧)، واستعمالات التاريخ الأدبى (١٩٩٦) والتاريخ الأدبى للقرن الثامن عشر: كتاب مقتطفات من فصلية اللغة الحديثة *Eighteenth Century Literary History: an MLG reader* (١٩٩٩) وكتابه القادم عنوانه النص القوطى *The gothic text*.

ألفردو دى باز ***Alfredo de Paz*** أستاذ منهجية النقد الفنى فى جامعة بولونيا (إيطاليا)، كتب مقالات كثيرة وكتبًا نظرية وتاريخية عن فن وثقافة القرنين التاسع عشر والعشرين. وقد عكف طوال سنوات طويلة على تفسير الرومانية الأوروبية فى منظور معاصر وبعد حداثي. وتشمل أعماله المنشورة: سوسيولوجيا ونقد الفن ***Sociolga e critica delle arte*** (١٩٨٠)، الثورة الرومانسية ***La revoluzione romantica*** (١٩٨٤)، جويا: الفن والشرط الإنسانى ***Goya: arte e condizione umana*** (١٩٩٠)، الرومانسية والتصوير: الطبيعة- الرمز- السرد ***Il romanticismo e la pittura: natura, simbolo, storia*** (١٩٩٢)، أوروبا الرومانسية: الأسس والنماذج الإرشادية للحساسية الحداثية ***Europa romantica: fondamenti e paradigma della sensibilitata moderna*** (١٩٩٤)، وجيريكو: البنية الأساسية للفن.

بول فراى ***Paul H. Fry*** أستاذ كرسى ويليام لامبسون للغة الإنجليزية وأستاذ متقاعد فى كلية إزرا ستالس فى جامعة ييل، مؤلف دعاء الشاعر فى القصيدة الغنائية الإنجليزية ***The poet's calling in the English ode*** (١٩٨٠) وامتداد النقد ***Reach of criticism*** (١٩٨٤)، ويليام إمبسون، نبى ضد التضحية ***William Empson: prophet against sacrifice*** (١٩٩٠)، ودفاعًا عن الشعر ***A defense of poetry*** (١٩٩٤)، ومحرر "قافية الملاح القديم: دراسات حالة فى النقد المعاصر ***The rime of the Ancient Mariner: case studies in contemporary criticism*** (١٩٩٨) مع مقالات متعددة عن الرومانسية وتاريخ النقد (وتضم مقالا عن آي. إي. ريتشاردز للسلسلة الحالية) والنظرية الأدبية. ويكتب الآن كتابًا عن وردزورث.

جارى هاندورك ***Gary Handwerk*** أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ورئيس قسم الأدب المقارن فى جامعة واشنطن. وهو مؤلف المقارنة والأخلاق فى السرد من شليجل إلى لاكان ***Irony and ethics in narrative: from Schlegel to Lacan***، ومترجم إنسانى شديد الإنسانية لأعمال نيتشه الكاملة. وقد نشر مقالات عن السرد فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وأحدث أعماله مقالات عن العديد من روايات ويليام جودوين ***W. Goodwin*** وعن التصورات الرومانسية للتاريخ. وهو يعمل الآن عل طبعات جديدة لكاليب ويليامز ***Caleb Williams*** وفليتوود ***Fleetwood***.

تيريزا م. كيلي ***Theresa M. Kelley*** هى أستاذ اللغة الإنجليزية فى جامعة ويسكونسن ***Marjorie an Lorin Tiefenthaler Professor of English***. نشرت مقالات عن جماليات القرن الثامن عشر، الفنون الشقيقة، الشعراء الرومانسيين، والفلسفة من أجل الممارسة، ومجلة الحلقات الرومانسية على شبكة الإنترنت. وهى مؤلفة جماليات وردزورث المراجعة ***Wordswoth's revisionary aesthetics*** (١٩٨٨) وإعادة اختراع المجاز التمثيلي ***Reinventing allegory*** (١٩٩٥)، ومشاركة فى التحرير مع باولا فلدمان ***Paula Feldman*** للكاتبات الرومانسيات، أصوات وأصوات مضادة ***Romantic women writers: voices and countervoices*** (١٩٩٩). وتشمل مشروعاتها الجارية دراسة لدور علم النبات والتصوير النباتى فى الثقافة الرومانسية واستقصاء لكتابة ستايل عن الانفعال والعقل.

جون كلانشر ***Jon Klancher*** أستاذ اللغة الإنجليزية فى جامعة كارنيجى ميلون ***Carnegie Mellon***، وهو مؤلف صنع الجماهير القارئة بالإنجليزية ***The making of the English reading audiences*** ١٧٩١- ١٩٣٢ (١٩٨٧)، ومقالات عن كوليردج، جودوين، باختين، والنقد الرومانسى والثورة الفرنسية وموضوعات أخرى. وهو يكتب الآن دراسة عن التشكيل التخصصى والسياقات المؤسسة للنقد الثقافى والجدال السياسى والنظرية الأدبية فى العصر الرومانسي.

هربرت ليندنبرجر ***Herbert Lindenberger*** هو أستاذ مؤسسة أفالون ***Avalon*** للأدب المقارن واللغة الإنجليزية فى جامعة ستانفورد؛ حيث أسس أيضًا وشغل كرسى الأدب المقارن. وتضم كتبه حول مقدمة وردزورث ***On Wordswoth's "Prelude"***(١٩٦٤)، جورج بوشنر ***Georg Büchner*** (١٩٦٤)، جورج تراكل (١٩٦٨) الدراما التاريخية، علاقة الأدب بالواقع ***Historical drama: the relation of literature and reality*** (١٩٧٥)، سقوط شاؤل- قص نقدى ***Saul's fall: a critical fiction*** (١٩٧٩)، أوبرا الفن الباذخ ***Opera: the extravagant art*** (١٩٨٤)، التاريخ فى الأدب ***The history in literature*** (١٩٩٠)، والأكثر حداثة كتاب الأوبرا فى التاريخ ***Opera in history***. وخلال ١٩٩٧ خدم كرئيس لرابطة اللغة الحديثة. ويتفرغ الآن لدراسة كبرى عن العلاقة المتبادلة بين الفنون ستوسع المقالة فى هذا المجلد.

كيرت موللر فولمر ***Kurt Mueller-Vollmer*** هو أستاذ الدراسات الألمانية والإنسانيات، متقاعد حامل للقب ***emeritus*** فى جامعة ستانفورد وضيف مشارك لدى مركز الدراسة المتقدمة فى عالمية الآداب القومية ***Centre for the Advanced Study in the Internationality of National Literature*** فى جامعة جوتنجن ***Götingen*** (ألمانيا). وقد نشر بشكل واسع الانتشار فى مساحات الرومانسية والعلاقات الثقافية الألمانية الأمريكية والدراسات التأويلية والنظرية الأدبية ونظرية اللغة ودراسات الترجمة وحول أعمال فيلهلم فون همبولت ***Wilhelm von Humboldt***. وتشمل منشوراته من الكتب نحو نظرية فينومينولوجية للأدب***Toward a phenomenological theory of literature*** (١٩٦٣)، وبالألمانية: ***Poesie und Einbildungskraft: zur Dichtungtheorie Wilhelm von Humboldts (1967)***، وبالإنجليزية كتاب مقتطفات من النظريات التأويلية ***The hermeneutics reader*** (١٩٧٥، ١٩٨٨، ١٩٩١، ١٩٩٤)، وبالألمانية علم اللغة عند فلهلم فون همبولت ***Wilhelm von Humboldts Sprachwissenschaft***(١٩٩١). وقد حرر مع م. إرمشر ***M. Irmscher*** ترجمة آداب ترجمة ثقافات، آفاق ومناهج جديدة فى الدراسات الأدبية (١٩٩٨)
Translating literature, translating cultures: new vistas and approaches in literary studies.
وهو المحرر الرئيسى للطبعة النقدية من كتابات فيلهلم فون همبولت فى علم اللغة ***Wilhelm von Humboldt's Writings on linguistics***(١٩٩٨).

تيلوتاما راجان ***Tilottama Rajan*** هى أستاذ اللغة الإنجليزية ومدير مركز النظرية فى جامعة غربى أونتاريو***Western Ontario*** ، ومؤسسة الجمعية الأمريكية الشمالية لدراسة الرومانسية. وهى مؤلفة المفسر الداكن: خطاب الرومانسية ***Dark interpreter, the discourse of Romanticism*** (١٩٨٠) وتكملة القراءة: أشكال الفهم فى الأدب الرومانسى ***The supplement of reading: figures of understanding*** (١٩٩٠) والمشاركة فى تحرير تقاطعات فلسفة القرن التاسع عشر والنظرية المعاصرة ***Intersections: nineteenth century philosophy and contemporary theory*** (١٩٩٥)، والرومانسية- التاريخ وإمكان النوع الأدبي: إعادة تشكيل الأدب ***Romanticism, history and the possibilities of genre: reforming literature*** ١٧٨٩-١٨٣٩ (١٩٩٨). ومشروعها الراهن هو دراسة للعلاقات بين الظاهريات والتفكيك وما بعد البنيوية.

ألبرت سبراجيا ***Albert Sbragia*** أستاذ مشارك للغة الإيطالية فى جامعة واشنطن ومدير برنامج دراسات السينما. يشمل ما نشر له كارلو إميليو جادًا والخليط الحديث من اللغات ***Carlo Emilio Gadda and modern macaronic*** (١٩٩٦)، ومقالات عن جادًا وكالفينو ***Calvino*** وسفيفو ***Svevo*** والرواية الإيطالية فى القرن التاسع عشر. وهو مترجم مؤلف فرانكو موريتى ***Franco Moretti*** سبيل العالم: رواية تكوين الشخصية فى المدنية الأوروبية ***The way of the world: The Bildungsroman in European civilization*** (١٩٨٧).

هيلموت شنايدر ***Helmut J. Schneider*** أستاذ ورئيس قسم اللغة الألمانية والأدب المقارن فى جامعة كاليفورنيا. وقد اشتغل باستفاضة على تاريخ الشعر الرعوي، والمنظر الطبيعى واليوتوبيا والرعوية الألمانية. ومن مؤلفاته: ***Bürgerliche Idylle: Studien zu einer lierarischen Gattung des 18 Jahrhunderts am Beispiel von Johann Heinrich Voss (1975)*** وكذلك مقالات عن جماليات المنظر الطبيعي، وليسينج ***Lessing*** وكلايست ***Kleist*** والمؤلفين المحدثين. كما حرر ثلاثة مختارات بالألمانية:

Idyllen der Deutschen (1978), Deutsche Landschaften (1981); Deutsche Idyllentheoriem im 18. Jahrhundert (1988).

إ. إس. شافر ***E. S. Shaffer*** زميل بحث متقدم ومديرة مشروع بحث حول استقبال المؤلفين البريطانيين فى أوروبا فى مدرسة الدراسات المتقدمة بجامعة لندن، وكانت زميلا زائرًا بكلية كل الأرواح ***All Souls College*** بأكسفورد. وهى مؤلفة كوبلا خان وسقوط أورشليم ***Kubla Khan and the fall of Jerusalem*** والمدرسة الأسطورية فى النقد التوراتى والأدب العلمانى (١٩٧٥) ***The mythological school in Biblical criticism and secular literature 1770-1880***. ونشرت باستفاضة حول الفكر الرومانسى الإنجليزى والألمانى بما فيه "الجماعة التأويلية: كوليردج وشلايرماخر" ***The hermeneutic community: Coleridge and Scleiiermacher*** فى صلة كوليردج ***Coleridge connection*** ١٩٩٠ و"الفلسفة الرومانسية وتنظيم التخصصات" فى الرومانسية والعلوم ١٩٩٠ ***Romantic philosophy and the organization of the disciplines, in Romanticism and sciences***. وتشمل أعمالها الأخرى على: مواهب العين: صمويل بتلر كرسام ومصور فوتوجرافى وناقد ***Erewhons of the eye: Samuel***

Butler as painter,photographer and art critic (فى ١٩٨٨). وقد حررت وقدمت من أعمال جورج إليوت ميدلمارش *Middlemarch* (١٩٩١) وكذلك الأدب والعلم، الثقافة الثالثة *Literature and science: the third culture* (١٩٩٨). وهى محررة النقد المقارن *Comparative criticism* وهى جريدة سنوية كان عددها العشرون عنوانه حوارات فلسفية (١٩٩٨). وتعمل الآن على كتاب عن نظرية كوليردج الأدبية.

ديڤيد سيمبسون *David Simpson* أستاذ وزميل ج. ب. نيدام *G.B. Nedham* فى اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، ديڤيس *Davis*. كتب عدة كتب عن الرومانسية ومجالات أخرى كان أحدثها ما بعد الحداثة وقاعدة الأدب: تقرير عن نصف المعرفة *The academic post-modernism and the rule of literature: a report on half knowledge* (١٩٩٥) والرومانسية، القومية والثورة ضد النظرية *Romanticism, nationalism and revolt against theory* (١٩٩٣). وقد حرر الجماليات الألمانية والنقد الأدبى من كانط إلى هيجل *German aesthetic and literary criticism; Kant to Hegel* (١٩٨١)، وأصول الفكر النقدى الحديث من ليسينج إلى هيجل *The origins of modern critical thought: Lessing to Hegel* (١٩٨٨) ونشرتهما *Cambridge University Press*. ويعمل الآن فى كتاب عنوانه: التحدد فى موقع أو لماذا نواصل قول من أين نجيء *Situatedness or why we keep saying where we're coming from*.

ديڤيد ويلبيرى *David Wellbery* هو أستاذ ويليام كريلميير *William Kurrelmeyer* فى جامعة چون هوبكنز *Johns Hopkins*، وهو مؤلف سيميوطيقية وجمالية "لاوكون" ليسينج فى عصر العقل *Lessing's Laocoőn: semiotics and aethetics in the age of reason* (١٩٨١)، واللحظة العاكسة (المرآوية): الشعر الغنائى المبكر لجوته وبدايات الرومانسية *The specular moment: Goethe's early lyric and the beginning of romanticism* (١٩٩٦) والبلاغة الجديدة والتفكيك *Neo-retorica e deconstrução* (١٩٩٨). وقد حرر عدة كتب ونشر الكثير من المقالات عن النظرية الأدبية والأدب الألمانى من القرن الثامن عشر إلى اليوم.

المترجمان فى سطور:

١- إبراهيم فتحى (المراجع)

ناقد يتبع المنهج الثقافى الذى يربط بين الفنون والآداب والتيارات الاجتماعية والفكرية.

من مؤلفاته:

- "العالم الروائى عند نجيب محفوظ".
- "نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية".
- "الخطاب الروائى والخطاب النقدى فى مصر ".
- "كوميديا الحكم الشمولي".
- "معجم المصطلحات الأدبية".
- "الماركسية وأزمة المنهج".

من ترجماته إلى العربية:

- "قواعد الفن"، بيير بورديو.
- "أسئلة علم الاجتماع"، بيير بورديو.
- "نظرية الوجود عند هيجل"، هربيرت ماركيوز.
- "المنطق الجدلي"، هنرى لوفيفر.
- "أزمة المعرفة التاريخية"، بول فين.
- "الماركسية والفن الحديث"، ف. كلينجندر.

- "التقاليد الفلسفية المعاصرة"، م. يفتشوك.
- "تاريخ علم المنطق"، ألكسندر ماكوفلسكي.
- "مساءلة العولمة"، بول هيرست وجراهام تومسون.
- "الإيديولوجية"، ديفيد هوكس.

٢- لميس النقاش:

مدرس مساعد للأدب المقارن بقسم اللغة الإنجليزية، بكلية الآداب جامعة القاهرة تعمل بالترجمة، وقد صدر لها العديد من الكتب والمقالات، منها:

النهضة النسائية لبث بارون، الذى صدر عن المشروع القومى للترجمة.

الإشـــراف الفنى : حســـن كـــامل